الدراما النسائية

في المسرح العربي الحديث

رؤذان أنور مدحت





الدراما النسائية
في المسرح العربي الحديث مسرح
(ميسون حنا)

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2012/6/2121)

811.9

مدحت، رؤذان انور

الدراما النسائية في المسرح العربي الحديث: مسرح ميسون حنا / رؤذان انور مدحت
/ عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2012

( ) ص

ر.إ: (2012/6/2121).

الواصفات: / المسرح

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-555-66-5



تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس: 5353402 6 962+
خلوي: 95667143 7 962+
ص.ب: 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com

الدراما النسائية
في المسرح العربي الحديث مسرح
(ميسون حنا)

رِؤذان أنور مدحت
جامعة السليمانية
اقليم كردستان العراق

الطبعة الأولى
2013 م – 1434 هـ

الاهداء

أهدي ثمرة هذا الجهد الى:

والدي، الذي أهداني قلماً ملوناً لألوّن الحياة باللون الذي أحبه..... .

الفهرس

الفصل الثالث
المسرح الأسطوري/ التاريخي.

المقدمة

إن الانسان كائن غامض و ضبابي، حتى هناك من سمى الانسان " الانسان ذلك المجهول" و ما من علم أو فنٍ استطاع أن يعرفه و يكشفه كشفاً كلياً، فلا يُعلم ما يكمن داخل نفوس البشرية حتى لو استعنا بجميع العلوم. لذلك ليس غريبا أن يحصل أي شيء، من جانبه فقد يفعل كل ما يرضي نفسه و عقله، و لو تصور أحد أنه يستطيع سماع ما يجري في ساعة واحدة فحسب، ما يدور في داخل البشر، لأصيب بالجنون و لضاع بكل تأكيد. لأن الانسان أعظم مخلوق خلقه الله على وجه الأرض، و سخر له فيها كل شيء.

منذ خلق الكون و حتى الآن، و الانسان يحاول أن يفهم ما يدور خارجه، و ما يدور في دواخل بني جنسه، فالفضول شيء طبيعي في الانسان. يدفعه الى فهم ما يدور حوله، وقد بدأ بمحاكاة و تقليد الأشياء، و بعد أن تعرّف معظم ما يدور حوله، تحول الى التعرّف على من هو من بني جنسه، و لعلّ أحسن طريقة ليفهم من هو مثله هو أن يقلده، و يضع نفسه محله، لذا قام بمحاكاة الانسان الذي هو نفسه، و لكن كان من الصعب نقل ما في النفس بسبب خفته، و كثافة الكلمات المنطوقة.

هكذا بدأت الدراما بالظهور و النمو في كل مرحلة مرّ بها الانسان، تطور فيه التمثيل و المحاكاة، مع تطور عقلية البشر، و المستلزمات المستخدمة في هذه المحاكاة.

و كما قال جبران: إن هذه الأمة مريضة بعلتين مزمنتين، علة التقليد و علة التقاليد، من هنا بات بعض الخطوط الأولية للدراما تقليدا شائعا، غير قابل للتغيير، الى أن بدأت الدراما تدخل عهداً حديثاً تغير فيه معظم تقاليدها القديمة أو الأولية و من ضمنها تحولها من كونها فناً رجالياً فحسب الى فنٍ انساني، أي فن يظهر فيه صوت الجنسين معاً الرجل و المرأة، فمنذ زمن و المرأة تكافح من أجل الدخول في جميع العوالم البشرية، لأن روحها عطشى و متلهفة أن تثبت نفسها و كينونتها .

لقد آثرنا الدخول في هذا العالم، لاظهار طموحات المرأة في دخولها الى فنٍ كان رجالياً منذ ظهوره حتى أواخر القرن العشرين، هذا على الرغم من وجود اسهامات محدودة في القرن الثامن عشر و التاسع عشر، لكنها لم تستمر حتى تهيّأ لها جو و واقع غيرا مسار دروب المرأة جميعها، منها التغيرات التي جرت في أعقاب الحربين العالميتين، و لاسيما غياب الرجال في الساحة.

إن الحديث عن الدراما النسائية تعترضه عوائق و حواجز كثيرة، منها تأريخية، و اجتماعية، و سياسية، و حتى نفسية... فلكي يتحدث الواحد عن أدب المرأة عليه أولاً أن ينقب في جميع تلك الظروف و الأجواء، ليفهم و يُفهم لماذا فعلت المرأة كذا شيء و كيف وصلت الى هذا المنعطف أو ذاك، و ما الى ذلك من الأسئلة.

وقع اختيارنا على هذا الموضوع (الدراما النسائية) لدوران أسئلة كثيرة في أذهاننا حول الدراما النسائية، و كيفية دخول المرأة في هذا المجال و أسباب تخلفها في الدخول الى عالم الدراما، و أسئلة كثيرة حول عدم استمراريتها في الكتابة لهذا الفن وحده، فمعظم كتاب المسرحية من النساء يكتبن القصة و الرواية مع الكتابة للمسرح، و كثيراً ما يتركن الدراما و يتوجهن الى الأشكال السردية، و هذه الأسئلة قد وجهتنا الى البحث عن أجوبة لها، و لهذا قمنا باختيار هذا الموضوع.

و لفهم موضوعنا هذا على نحو دقيق، كان علينا اختيار أنموذج مسرحي أنثوي. من هنا وقع اختيارنا على كاتبة أردنية ذات جذور فلسطينية. بدأت بممارسة الكتابة المسرحية منذ تسعينات القرن العشرين، أي هي من أوائل من مارسن الكتابة المسرحية في العالم العربي. و مع كونها طبيبة أي بعيدة بعض الشيء عن ممارسة الفن، الاّ أنها استمرت في الكتابة و لا تزال، حتى بلغ عدد مسرحياتها عشراً، فضلاً عن أن مسرحياتها جيدة السبك و الموضوع، و مثلت و طبعت و نالت جوائز عدة. و هذا كله دعانا الى اختيارها لبحثنا هذا.

قامت خطة الكتاب على تمهيدٍ و فصول ثلاثة. ففي التمهيد عالجنا علاقة المرأة بالدراما: كيف بدأت المرأة في نضالها للدخول في الأدب بشكل عام، ثم في عالم المسرح بشكل خاص، و في المسرح مؤديةً أولاً ثم كاتبةً.

و تكلمنا على المسرح في الأردن على نحو موجز لكونها تمارس الكتابة في الأردن، و هي جزء من تأريخ المسرح و من فناني المسرح الأردني، ثم نبذة عن سيرتها.

أما الفصول فقد قسمناها بحسب مرجعيات المسرحيات، أولاً و عناصر المسرحية ثانياً من حبكة و شخصيات و صراع و حوار.. .

في الفصل الأول درسنا المسرحيات التي استلهمت مادتها من حكايات (ألف ليلة و ليلة)، و قسمناه على ثلاثة مباحثٍ، في المبحث الأول تناولنا المسرحيات التي تستلهم الحكايات اطاراً عاماً لها. وفي المبحث الثاني وقفنا عند المسرحيات التي استلهمت بعض شخصياتها من الحكايات. لكن المبحث الثالث خصصناه لتلك المسرحيات التي تشبه مواقفها مواقف حكايات الليالي. و حاولنا قدر المستطاع أن نوازن بين المرجعيات الأصلية و النصوص المسرحية، لنبين مدى تأثير المرجعيات في تلك المسرحيات، و كيفية افادة الكاتبة من تلك المرجعيات.

و في الفصل الثاني عالجنا المسرح الواقعي، أي تلك المسرحيات التي صورت مشكلات اجتماعية ونقدت الواقع الذي تعيشه شخصيات المسرحية، و لاسيما تلك المشكلات التي تواجه المرأة في المجتمع الذكوري، و المشكلات التي تواجه الانسان بسبب سلطة المال على نفوس البشرية.

و أما الفصل الثالث فقد جعلناه للمسرحيات التي بُنيت على التأريخ الممتزج بالاسطورة لتجسيد ما في الواقع من سوء و شر باتا قوة صارت تصارع الخير أينما وجد، و تخلق واقعاً باتت كل الأشياء حتى الروح البشرية فيه سلعاً يُتاجر بها.

و جعلنا لكل فصل مدخلاً نظرياً حيث بينّا خطوط العمل في كل فصل.

اخترنا النقد التحليلي في مقاربة المسرحيات و مكوناتها، و ذلك لكون هذا النقد عاملاً يعمل كآلة تفسيرية، مكّننا من التعمق و الاندماج في صُلب المسرحيات، و الوصول الى أجوبة عن الأسئلة و الاستفسارات التي بدت غامضة أول الأمر. وفي الوقت نفسه أفدنا من المناهج السياقية التي تربط النص بما هو خارجه كالظروف الاجتماعية و الواقع القائم، و شخصية الكاتب. فكل ذلك أعاننا على تفسير مضامين المسرحيات، و تحديد خصائص عناصرها من حبكة و صراع و شخصيات و حوار.

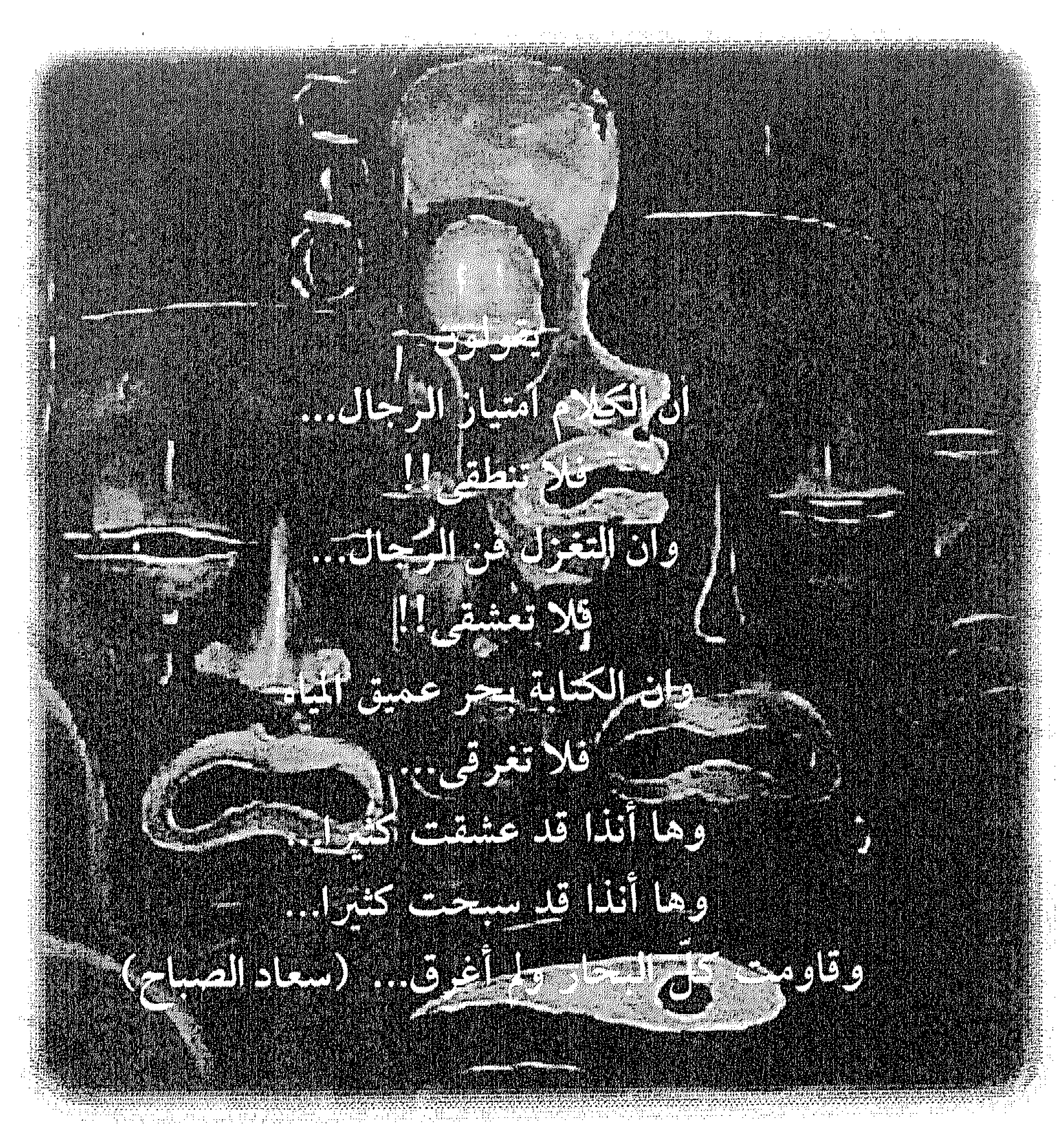
إستخدمنا عدداً من المصادر بعضها كانت أساسية للبحث. ففي التمهيد افدنا من كتابين أنارا لنا بعض دروب و مسالك الموضوع و هما: (السرد و الظاهرة الدرامية)، و (وجوه و اتجاهات في المسرح).

و المصادر – مع أنها كانت محدودة– في موضوع المرأة و الدراما اذ لم يكن أمامنا مصدر اهتم بهذا الشأن على نحو دقيق، الاّ أنّنا استطعنا الجمع، من الشتات، و من الانترنيت، الكثير، كما واجهتنا مشكلات في تحديد التواريخ، ففي المصادر وجدنا اختلافات كثيرة، فكل كاتب كتب عن بدايات المسرح، سواء أكان عربياً أم أجنبياً، حدّدَ تأريخاً مختلفاً عن تأريخ الكاتب الآخر، في ما يخص ظهور أول امرأة مثلت أو أول كاتبة كتبت للمسرح!. أو أوائل من تركن بصمات في هذا الميدان.

التمهيد

أولاً: المرأة و الأدب و الدراما

ثانياً: المسرح في الأردن



لوحة الفنان: chidi okoye

التمهيد

المرأة و الدراما:

المسرح رسالة هادفة يعبر عن المجتمع بكل أشكاله، الاجتماعية و الانسانية. و نشأت عن بعض الطقوس الدينية و الاحتفلات الشعبية، و كان الانسان البدائي يؤدي الرقصات، و هذه الرقصات كانت بمثابة هذه الطقوس الدينية التي من خلالها يتحدث الى آلهته لكن بلغة الحركة.[1]

منذ بداية حس الانسان بما يدور خارجه، و ارتبط به ارتباطاً روحياً وثيقاً. و بعد أن تعرف الانسان ما حوله و أوّلَ الظواهر الطبيعية تاويلاً أسطورياً و وضع لكل هذه الظواهر الهاً خاصاً، و حاول أن يكسب رضاه بطرق شتى، و وضع الأناشيد و الطقوس الخاصة لكل اله من الآلهة.

كانت تلك الطقوس بمثابة عبادةٍ جماعية، و بعد مرور زمن على هذه المظاهر، تطورت الطقوس فأصبحت محاكاة و تمثيلاً للطقوس نفسها، و هذه المحاكاة كانت بدايات الفن المسرحي، التي مادتها الخام الدين، أو تمثيل العلاقة الروحية بين الاله و البشر. لقد ((وجد الانسان الأول في فن المسرح تجسيداً لكافة الظواهر الطبيعية التي يسعى الى فهمها و السيطرة عليها اذ أتاح له المسرح فرصة التفكير فيها، و تفسيرها، و كشف له عن مكنوناتها بشكل حسي، و جمالي، الأمر الذي أضفى على الفن المسرحي منذ البداية ذلك الطابع الاجتماعي في جوهره و وظيفته، عندما ساعد الانسان في تحويل الحياة التي يعيشها الى فن، و ذلك عن طريق المحاكاة التي اعتبرها "أرسطو" غريزة

---

(1) ينظر: محمد أديب السلاوي: الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث: 3.

متأصلة في البشر))[1]. و المهم أن البشر هم الذين يحاكون و هم من جنسين الذكر والأنثى، و الأهم أنه لا وجود لتطور جنس دون الآخر، و معظم الآراء تؤكد لنا أن المسرح نشأ من الطقوس الدينية و الاجتماعية، فاذن الجنسان متشاركين في هذه النشأة، و هذا شيء طبيعي، لكن التوازن الطبيعي يختل بعد زمن، حيث نرى ركناً أساسياً من أركان المجتمع يختفي دوره في تطوير و استمرارية الدراما، أعني (الأنثى)، فالذكر هو صانع الدراما و لا وجود للأنثى الاّ ضمن الموضوعات أو بالاسم، فالذكر يملك ذمام كل شيء في الدراما تأليفاً و عرضاً و أداءً و اخراجاً... . لكن المرأة كانت في النصوص فحسب أي شخصية مرسومة في المسرحية، و هكذا كان وجودها بالاسم فحسب.

يكتبون في نصوصهم عن الحياة التي تتمحور حول البشر، و البشر جنسان، و أدوار النساء القائمة في النص، يؤديها الرجل، و مرّ زمن طويل لم يكن مسموحاً للأنثى منه بمشاهدة المسرحيات.

وبهذا سُلب حق المرأة بمشاهدة كيفية تصورها من قبل الجنس الآخر. فصوروها و تحدثوا بلسانها و صفقوا لأنفسهم بسبب نجاحهم، الذي نسبوه لأنفسهم و بذلك أصبحوا هم الذين يخلقون الأنثى. و ليس من حقها مشاهدة كيفية خلقها.

و الأنثى تتحمل كل تلك الضغوطات، و نسوا أن المرأة بعلة جنسها أدرى، و هي القادرة على تصوير نفسها و معالجة علاتها، و ليس الرجال[2] الذين هم سبب علاتها، لكنها حتى لو كانت خزانة ملابس و خزن فيها الكثير لأنكسرت و خرج منها كل ما خزنت.

و الآن من حقها أن تنفجر لأنها حُملت فوق طاقتها بكثير، و الانفجار يكون بسبب أن الرجل لم يفكر فيما تريده الأنثى، بل فكّر بما يريده هو فحسب، لذلك لن

---

(1) مدحت الكاشف: المسرح و الانسان: 90.

(2) ينظر: مي زيادة: باحثة البادية: 171 .

تنجح الفرضية، وعلى الأنثى تصحيح الفرضية لكي لا يختل الميزان و ينقلب كل الفرضيات.

فانفجرت و طلبت عتق لسانها و يديها، و طلبت أن تؤدي واجباتها الانسانية نداً للرجل في المجتمع، التي هي من حقها الانساني، و هنا بدأ الصدام و الصراع الحقيقي بينها و بين الرجل، و الصراع كان بالقلم و الفكر و بتعبير ما استطاعت البوح به جهراً، خوفاً من قتلها و عدم سماعها، فأصبحت لدى الأنثى عقدة التعبير، و عقدة التميّز، فهي ينبغي أن تكون متميزة، لكي يُسمع صوتها.

لذلك و للتطرق الى عملها و فهم خطواتها الأدبية منذ القديم و حتى الان، أخذنا المشكلات و الظروف التي عاشتها و واجهتها. و علينا أن لا ننسى أن الرجال رأوا في النساء الجسد و اللذة و أداةً للنسل فحسب، و كما تقول "فيرجينيا وولف": ((الرجل لا يرى المرأة سوى في أحمر العاطفة لا في أبيض الحقيقة))[1]، فلم يستطع رؤيتها كاتبة أو مفكرة أو فيلسوفة أو في أية مهنة أخرى في خدمة المجتمع، هو لم يرها خارج البيت بتاتاً، ولم يحسب لها أي حساب على أرض الواقع. فمكانها الطبيعي الفراش و البيت.

و مثال على ذلك، نذكر واقعة احدى الأديبات و هي " جورج صاند"[2] التي كانت شاعرة و روائية معروفة في زمانها، في زمن كان فيه قليلٌ من أمثالها، يحارب من أجل حقها الانساني في الكتابة، و حرية التعبير و التفكير و الحياة . حدث أن رأت "شوبان" الموسيقار المشهور، فأحبته و كتبت له رسالة و بعثت اليه بكتبها، و باحت له في الرسالة بعشقها اياه، و تحدثت عن اعمالها، و قالت انه اذا أرادها هي، فباستطاعته عدم الاهتمام بها كاتبة، وهو دون تردد او اختيار حرق جميع الكتب، و قبلها أنثى لكنه

(1) فيرجينيا وولف: جيوب مثقلة بالحجارة: 59 .

(2) جورج صاند: كاتبة فرنسية، عرفت في الأوساط الأدبية العالية بواقعيتها الجريئة. كانت مطلقة، كما كانت على علاقة بالموسيقار "شوبان" حيث عاشت معه 1838-1847 .

عذبها و كان معها انانياً الى درجة كبيرة، فلم يفكر في يوم بأنها كاتبة، تملك موهبة مثل ما يملك هو أيضاً. فهنا اللافت للنظر مدى أنانية الذكر المبدع امام عاطفة و تضحية الأنثى المبدعة، و هذا يؤكد مقولة فيرجينيا، فالذكر لا يرى الأنثى في بياض الحقيقة.

واجهت المرأة المبدعة في المجتمع الذكوري الاهمال و التصغير لجهودها، و حوربت و أُتلفت أعمالها، و بعبارة أخرى أن النقاد أهملوا أعمال المرأة، و أودعوها في قائمة النسيان. تقول "ديل اسبيندر"[1]: أنها بعد تخرجها في الجامعة حيث درست اللغة و الأدب، عرفت ان الرواية رائدها الرجل، لأن كل الكتب و الأقاويل و الأساتذة نسبوا الرواية الى الرجل، بدايتها و نموها، و حتى ذلك الوقت كان مبدعوا الرواية من الرجال فحسب.

لكنها بعد دراسة موضوعات الرواية توصلت الى نتيجة أن هناك حلقة مفقودة و أن النساء هن المبادرات الى كتابة هذا الفن القيم و لكنها لم تستطع أن تذكر ذلك، فمن هي حتى تُعارض النقاد الذين يُرجعون أصل الرواية الى الرجل.

فأستأنفت الكتاب و وجدت أنه في القرن الثامن عشر 1700–1740 في سنة واحدة كان هناك تقريباً أربعة كتب تطبع و تنشر في السوق، لكن بعد زمن كثر عدد المطبوعات، و عَرَفت أن هناك مئتي رواية في هذه الحقبة لا تُعرف أسماء معظم مؤلفيها. فلربما كانت هذه الروايات من تأليف النساء. و وجدت مئة اسم كاتبات كتبن الرواية في القرن الثامن عشر وقد كتبن ستمئة رواية.

إذن نصف الأدب المكتوب هو من نتاج المرأة، لكن هناك شيئاً لافتاً للنظر، هو أن الروايات أو الأعمال المكتوبة من لدن هؤلاء الكاتبات مفقودة وقد ضاعت تماماً من المكتبات و من الأسواق جميعها بحيث أصبحت ظاهرة شاذة: الأسماء معروفة لكن

---

(1) ديل اسبيندر: ناقدة أسترالية من مواليد (1943) من أشهر كتبها: (رجل صنع اللغة1985)، و (النظرية الفيمينستية).

الأعمال مفقودة!.و هذا أمر مثير للشك، لماذا ضاعت النُسخ جميعها في المكتبات على الرغم من أن الأعمال كانت جيدة و لها جمهور كبير، لكن في هذه الحقبة أعمال النساء ضاعت فحسب و بقيت أعمال الرجال.[1]

من كل ذلك نرى أن المرأة كتبت و ألفت و قامت بوظيفتها الاجتماعية أيضاً، حتى أن بعض الكاتبات كن يكتبن خفيةً و بأسماء مستعارة، خشية من نبذهن من لدن عوائلهن أو من قبل المجتمع، و هاهي "إيميلي برونتي"[2] تقول في مقدمة روايتها (مرتفعات ويذرنج): ((لقد حجبنا هويتنا خلف أسماء مستعارة، لأننا لا نرغب في أن يعرف الجمهور بأننا نساء إذ أن طريقتنا في الكتابة و التفكير لا تتفق و الأعراف، و مع ما يسمى "أنثوياً"))[3] فكثيرات من الكاتبات لا يستطعن خوض التحدي، بسبب ضعف كفتهن في المجتمع، و بسبب عدم وجود أي قانون يحمي مصالحهن، و لأن المطابع لا تطبع أي عمل يحمل اسم المرأة، لأن الكنيسة ترفض ذلك، و مشاكل أخرى لا نهاية لها في مواجهتهن، و لذلك يخفين أسماءهن الحقيقية .

و عملية النقد في العهود الماضية كانت عملية انطباعية و ليست موضوعية، و لذلك نرى أن النقاد حكموا على أعمال النساء بالموت من دون قراءة موضوعية،

---

(1) ينظر: ديل اسبندر: زن و تأريخ أدبيات: 64- 83 .

(2) أخوات برونتي: هن ثلاث كاتبات شقيقات انكليزيات، في عام 1845 نشرن مجموعة من القصائد بعنوان (قصائد) و بأسماء رجال مستعارة، لأنهن عرفن ان النقاد لا يتعاملون مع كتابات النساء بجدية. و الأسماء المستعارة كانت (كورير، ابليس، أكتون بيل) . ثم توجهن لكتابة الرواية و تعد رواية (جين اير 1847) أهم روايات (شارلوت برونتي)، و كانت حياة الأخوات الثلاث تشبه الى حدٍ كبير حياة بطلات رواياتهن .

(3) نقلاً عن: انكاستينا ايوبانك: المرأة و التأليف: 5 .

لأعمالهن، فبعضهم أشار الى أسمائهن و لكنه لم ينقد أعمالهن، فمثلاً "ايان وات" نقد أعمال معظم الرجال بصفحات متعددة لكنه لم يذكر خيرة اعمال النساء، بل قال، بأن العديد من الأعمال الروائية في القرن الثامن عشر مكتوبة من لدن المرأة. من دون أية ملاحظة حتى لو كانت سطحيةً.[1] لأنه ربما ظن أن نقد رواية المرأة ليس جزءاً من واجبه، او غير جدير بأن يُنقد من لدن ناقد مثله، و المعضلة الحقيقية في اهمال النقاد الرجال أعمال المرأة، يكون في اختلاف جنس الكاتب، أو الحتمية البيولوجية، فحسب.

و هذا ما زعزع كيان النساء المبدعات و أصابهن بعقدة الأنثى و الأنثوية و الفيمينستية، و غيرها من المصطلحات. فالصراع و النظرة الدونية هما يصنعان التمييز العنصري، فما الفرق بين النظرة الدونية الى أسود البشرة و النظرة الدونية الى المرأة؟!.

الشيء نفسه و هذا التمييز يخلق العنصرية و يجعل من المقابل أن يصارع بطرق شتى ليثبت ذاته، و الهدف يصبح اثبات الذات و سحق المقابل، و بهذا تختل الغايات، و يدور صراع يسحق الطرفين، بسبب هذه النظرة، و هنا حصل الشيء نفسه، المرأة حاولت أن تثبت حالها و تتصدى للرجل، مثلما فعل هو، و ظهر أدب المرأة و أدب الرجل، و افترقت الأغراض، باتت بعض الأغراض خاصة بالنساء، و أخرى بالرجال، و ظهر النقد الفيمينستي، و الأسلوب الأنثوي غير الأسلوب الرجالي، و في زمن ما شجّع النقاد التفريق بين الأدب المكتوب بقلم الرجال، و المكتوب بقلم النساء، و سألوا أسئلة كثيرة، حول لغة النساء و موضوعات كتاباتهن وشحنة العاطفة الكامنة في أدبهن، فسؤال مهم طرح نفسه: هل الأدب الأنثوي باستطاعته أن يخلق له مملكته الخاصة و ملامحه المتفردة و جزره و عالمه و أجواءه؟، و هل حقاً اذا غيبنا اسم المرأة المبدعة استطعنا وضع اسم رجلٍ مبدعٍ مكانه؟ و هل ان روحها و أنوثتها تتجلى عبر فنها

---

(1) نقلاً عن: ديل اسبندر: زن و تأريخ أدبيات: 80 .

الابداعي؟.[1] صحيح أن بيولوجية الجنسين تجعل كليهما مختلفين، و لكن ليس هناك ما يسمى لغة الرجل أو لغة النساء، فالكتابة تعتمد على المخزون الثقافي لكلا الجنسين، و هذا المخزون هو الذي يتحكم بلغة الكتابة و ليس اختلاف الأجناس. و كما ((يوجد اختلاف بين كاتب و آخر من الرجال أنفسهم فقد يلاحظ القارئ شيئاً من الاختلاف بين كاتبة و كاتبة وهو التنوع الطبيعي الذي تفرضه قوانين الابداع الحقيقي في كل زمان و مكان))[2].

كما أن لكل كاتب أسلوبه الذي يميزه من كاتب آخر، و المبدع سواء أكان رجلاً أم امرأةً، يتفوق مهما جرى، على مر السنين. لذلك بعد أن نالت المرأة بعضاً من الحرية التي فقدتها زمناً طويلاً، خرجت من الصراع، و أبدعت و خفّ الصراع بينهما، و الآن الكل يكتب و مايميز مبدعاً عن آخر هو عمله و درجة ابداعه و ليس جنسه.

كذلك كانت المرأة معينة الرجل على أن ينظر اليها نظرة ذكورية كما يؤكد د. عبدالله الغذامي بوجود ((حس طروب يهش لأي نكتة أو خطاب يصور الجسد المؤنث على أنه معطي شبقي فحسب، تشير الى ذلك الخطابات الشائعة في لغة الأفلام و الأزياء و أغلفة المجلات و المعطي الاعلامي عموماً، مما هو ليس من نتاج الرجل وحده بل أن النساء أنفسهن تشاركن في انتاج هذه الصورة))[3] هذا ما فعلته فئة من النساء، ليثبتن أنفسهن، و لكن بهذا العمل شوهن النظرة الانسانية اليهن، لكن فئة أخرى هن المبدعات، حاولن العكس، و استطعن لفت الأنظار الى عقلهن و ادراكهن، فأثبتن أنهن كالرجال يملكن كل ما يملكونه، و بهذا ساعدن على اعادة النظرة الانسانية الى المرأة .

---

(1) ينظر: وجدان الصائغ: شهرزاد و غواية السرد: 224 .

(2) نفسه: 225 .

(3) النقد الثقافي: 82 .

إن المرأة في المجتمع العربي و الاسلامي أسهمت في كل العصور، على الرغم من الصعوبات في النتاج الأدبي، و أول ما بدأت بالكتابة نظمت الشعر، و بثت مشاعرها و أحاسيسها بدلاً من كبتها و اخفائها، لكنها لم تستطع أن تبثها من دون مخافةٍ أو احراج، فماذا فعلت؟ بدأت بالرثاء و البكاء، و نأت عن الغزل و السياسة، مما أدى الى نسبة هذه الأغراض الشعرية اليهن و تحريم بعضها الآخر عليهن. لكن بعد مدة ظهرت شاعرات نظمن ما يشعرن به و ليس ما يجب أن ينظمنه، الا أن الخوف ظل يلاحقهن.

مثل: (الخنساء(575): و التي عرفت بشاعرة الرثاء، و كانت العاطفة قوام شاعريتها، و قد جمعت بعاطفة الخنساء بين لين الأنوثة و شدة الرجولة) و هذا نموذج من شعرها ترثي فيه أخاها:

ماقت بي الأرض و انقضّت مخارُمها   حتى تخاشعتِ الأعلام و البيدُ

و قائلين تعزّي عن تَذكّره   فالصبر! ليس لأمر الله مردودُ

يا صخر قد كنت بدراً يُستضاءُ به   فقد ثوى يوم متَّ المجد و الجود

فاليوم أمسيتَ لا يرجوك ذو أمل   لما هلكت و حوضُ الموت مورود[1]

ثم نأتي الى عهد صدر الاسلام و الأموي، فنرى (ليلى الأخيلية 695) التي نظمت في (المدح، و الهجاء، و الرثاء)، و قالت أشعاراً تصف فيها شجاعة حبيبها "توبة"، و شعرها هو شعر أنثوي خالص، مرهف العاطفة، سلس الكلام، يجمع بين رقة العاطفة و رقة اللفظ الى قوة السبك. وهي بعد "الخنساء" من كبرى شاعرات العرب.

---

(1) ديوان الخنساء: 45 .

تقول في رثاء حبيبها:

فآليت لا انفك أبكيك ما دعت　　　على فننٍ ورقاءُ أو طار طائرٌ[1]

و هنالك رابعة العدوية (718م): و تكنى ب"أم الخير"، و هي عابدة ومتصوفة وأحد الشخصيات المشهورة في عالم التصوف الإسلامي، وتعتبر مؤسسة أحد مذاهب التصوف الإسلامي وهو مذهب العشق الالهي. أنعم الله عليها بموهبة الشعر وتأججت تلك الموهبة بعاطفة قوية ملكت حياتها فخرجت الكلمات منسابة من شفتيها تعبر عن ما يختلج بها من وجد وعشق لله، وتقدم ذلك الشعر كرسالة لمن حولها ليحبوا ذلك المحبوب العظيم. ومن أشعارها حول حب الخالق تقول:

فليتك تحلو و الحياة مريرة　　　و ليتك ترضى و الأنام غضاب

و ليت الذي بيني و بينك عامر　　　و بيني و بين العالمين خراب

إذا صح منك الود فالكل هين　　　و الكل الذي فوق التراب تراب[2]

وفي العصر الأندلسي ظهرت الشاعرة (ولادة بنت المستكفي بالله)، و هي أميرة و شاعرة، و صاحبة أول صالون أدبي في الأندلس، و هي عكست في شعرها صورة المرأة الأندلسية التي عرفت التألق الحضاري و الانعتاق الفكري. و لم تكن تحس بأي نقص حيال الشعراء الرجال في عصرها، بل كانت تقف نداً لهم، و تخاطبهم بلغتهم و تنافسهم في كل ما يفعلون.[3]

وهكذا في كل عهد و زمن برزت شاعرات عربيات أصيلات، حتى نصل الى القرن العشرين حيث برزت شاعرات أبدعن في فن الشعر، بسبب دخولهن التعليم

---

(1) ينظر: حنا الفاخوري: تأيخ الأدب العربي: 252 .

(2) ينظر: أنترنيت: رابعة العدويةwww. ar.wikipedia.org: wiki

(3) ينظر: أملي نصر الله: نساء رائدات من الشرق: 115-123 .

العالي، مما فتح نافذة بصرهن على المديات الواسعة و الآفاق الرحبة، و التعليم العالي جعلهن يتطلعن على ثقافات العالم وهذا أدى الى أن يبدعن في مجال تخصصهن. منهن "نازك الملائكة" التي أسهمت في تطوير الشعر العربي و أخرجته من ركوده و من شكله التعبيري، اذ جاءت بشعر التفعيلة الذي كان دعوة للخروج من قيود الوزن و القافية الموحدة. و الآن هناك عدد كبير من الشاعرت ينظمن في جميع الأغراض الشعرية و بينهن مبدعات، كما بينهن أنصاف مبدعات، مثلهن مثل الرجال من الشعراء.

هذا في ما يخص الشعر، أما الرواية فتأخر ظهورها في الأدب العربي، لأن ((مظهر الحياة الأدبية العربية هو الشعر، و أن النثر بالقياس اليه و بالقياس الى نهضته و تنوع فنونه و تعدد أعلامه في بعض الحواضر العربية ليس شيئاً مذكوراً))[1] ولكن الوضع لم يبق على حاله فقد تنوعت الأجناس الأدبية و برز الاهتمام بالنثر و لاسيما الرواية، حيث نرى تغيراً كبيراً طرأ على ذلك الوضع.

هناك أعلام روائيات غربيات، فمنذ القرن الثامن عشر بدأت النساء بكتابة الرواية و كن من قبل قارئات فحسب، حيث كان الرجال خارج المنزل طوال الوقت، و الأشغال اليدوية التي كانت تشتغل بها المرأة قلّت، كالغزل، و الحياكة، و الخبز، و صنع البيرة و الشموع، و الصابون، لأن أكثر هذه الضروريات صارت تُصنع في المصانع و المعامل[2]. و هي في البيت صارت تبحث عن بديل لتلك الأشغال فرأت الكتب و تناولتها، و الرواية و القصص مادة ممتازة لتثقيفهن و لملء فراغهن ففي الوقت الذي أصاب كثيراً من النبلاء تدهور ثقافي، اتجهت النساء الى الأدب، و أصبح الأدب هوايتهن من الدرجة الأُولى.[3]

---

(1) بدوي أحمد طبانة: أدب المرأة العراقية: 13 .

(2) ينظر: إيان وات: ظهور الرواية الانكليزية: 49 .

(3) ينظر: نفسه: 48.

و بعد تثقيف نفسها و تكوين مخزون ثقافي ثري لها، توسعت مخيلتها فبدأت تفرغ هذا المخزون و الخيالات بالكتابة، فالمخزون الثقافي يحتاج دوماً الى تفريغ و تنفيس في شيء نافع، و ليس في الجلوس بالبيت و الثرثرة في كلام فارغ فحسب، و سعت، فوق ذلك، الى أن تغير نظرة الذين يقولون لها: ((من ذا الذي يريد في بيته بقرة، اذا كان يستطيع شراء رطل الحليب بفلس واحد))[1] فبدأت الخروج للعمل و اعالة نفسها بنفسها، و أحياناً اعالة الرجال أيضاً. و شيئاً فشيئاً طالبت بجميع حقوقها في المشاركة بالاقتصاد و السياسة و أمور الدين و الدولة و الحياة الاجتماعية، حتى وصلت الى هذه المرحلة التي أصبحت فيها، أديبة، و ناقدة، و طبيبة، و محامية، و رئيسة وزراء، و عالمة كيمياء، و طّيارة، و الخ....... لأن القوي الآن من قوته في ذهنه و ليس من قوته في جسده، و عضلاته.

و أشهر كاتبة روايات في ذلك العصر هي "جين اوستن 1775-1817" اذ أن كتاباتها تصدرت القائمة الأولى للقراءة و كان لديها شيئ تقوله و لديها رسالة تؤديها و غاية تريد الوصول اليها عن طريق الكتابة. لكنها ليست الأولى من كتبت رواية، فهناك أخريات، لكن طُمست أسماؤهن و أعمالهن، لأسباب عدّة، منها اهمال النقاد إياهن و ضياع أعمالهن في المكتبات.[2]

ثم ظهرت "فيرجينيا وولف 1882-1941" و تقدمت بالكتابة على الآخرين و أبدعت في رواياتها في استخدام المنولوج و تيار الوعي، و تلألأ اسمها لكن بعد معاناة مضنية، أودت بحياتها و قتلت نفسها، لأنها لم تستطع أن تتلاءم نفسياً مع الظروف الاجتماعية التي كانت تعيش فيها.

---

(1) نقلاً عن: إيان وات: 84.

(2) ينظر: ديل سبندر: زن و تأريخ أدبيات: 64-83 (كتاب باللغة الفارسية) .

و عن الكاتبات العربيات لمعت أديبات في كتابة القصص و في التعبير عن شعورهن تجاه الحياة و الكون و الأمور السياسية و الاجتماعية، و التعبير عن مشاعرهن كاناث و همومهن الأنثوية و أشواقهن في صدق و أمانة، و كن أقدر من غيرهن على رصد المواقف من حركة الحياة حول المرأة.

بعض هؤلاء الأديبات أثرن السلامة في التقدم، على نحو ما نجد عند (سميرة عزام- بنت الشاطئ- وداد سكاكيني- نوال السعداوي- سلمى الحفار).

و هناك أخريات أتجهن الى تصوير التحرر العاطفي للمرأة العربية، بعد كبت طويل، أذل روحها، فجاء أدبهن صرخة احتجاج عنيفة ضد كل ما عاناه جنسهن طوال عصور الانحطاط. أمثال: (صوفي عبدالله- جاذبية صدقي (مصر)- هند سلامة (لبنان)- غادة السمان (سوريا)، و هي قمة هذا الاتجاه. [1]

ثم ظهرت "مي زيادة" التي كتبت النثر و النقد و المقالات و الرسائل و الأشعار و كانت متميزة، و سباقة في دخول عالم الرجال و المجالس الأدبية للرجال سافرة، وقد فتحت بيتها مجلساً أدبياً و اختلطت بالرجال و الأدباء، و ناقشت معهم الأمور الأدبية و الفنية و السياسية. و أسماء أخرى كثيرة أسهمت في التطور الأدبي. و الآن هناك: أحلام مستغانمي، مليكة مستظرف، سمر يزبك، نادية كوكباني، و هيفاء بيطار، ......الخ . و بدأ النقاد بالعناية بأعمال النساء و نقدها نقداً أدبياً موضوعياً، و التمييز بين الجيد و الردئ و لا يحكمون أحكاماً مسبقة، فأدب المرأة لا يحتاج الى من يصفها أو يذمها لأسباب عاطفية او لأنها كتبت من لدن المرأة، بل يحتاج الى النظر اليها أدباً بحتاً و بعيداً عن من كتبه، لتعرف الكاتبة نقاط ضعفها و نقاط قوتها، و لتعمل على وفق أساس متين في المستقبل. هذا هو عمل النقد و النقاد و ليس التسويق و الدعاية و عقد الصداقات معهن. تلك هي المرأة باختصار شاعرة و قاصة و روائية .

---

(1) ينظر: الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة (دراسة و مختارات): 101-102 .

المرأة في المسرح:

تحدثنا عن الشاعرات و الروائيات و القاصات، والآن نأتي الى الحديث عن المرأة مسرحيةً، و قد رتبناه هكذا بحسب الترتيب الواقعي، أي المراحل التي مرت بها كتابة المرأة. فهي كتبت الشعر ثم القصة و الرواية ثم المسرحية. و سنقسم المرأة في المسرح على المرأة المؤدية (الممثلة)، ثم الكاتبة، لأنها بدأت بكتابة المسرحيات في وقت متأخر جداً، و لم تبرز في هذا المجال أسماء بارزة، كالتي برزت في دنيا الشعر و الرواية، فالمسرح يسمى فن الرجال، لأن أبرز الأسماء كانت و لا تزال للرجال.

نحاول هنا الكتاب في أسباب غياب المرأة في دنيا المسرح، فالمرأة واجهت كثيراً من المشكلات حين دخولها في هذا العالم ففي البداية حاولت أن تكسر قيودها العائلية و الاجتماعية لتمثل بنفسها دورها على الخشبة. و كما ذكرنا أن المسرح نشأ عن بعض الطقوس الدينية، و الرقصات و الأناشيد التي كانوا يؤدونها تكريماً للآلهة، و المؤدون سُميُ الكهنة.[1] و الكهنة كانوا يرفضون المسرحيات غير الدينية، و أصلاً اتجهوا الى تمثيل الطقوس الدينية عندما شاهدوا تحمس الراهبات و الرهبان لقراءة مخطوطات قديمة فيها مشاهد من المسرح للكتاب أمثال "بلوتوس" و "تيرانس" الاتينيين، و حاولوا محاكاتها[2]، وهنا حاول الكهان تأسيس مسرحيات أو مشاهد دينية كي لا يتجه الرهبان الى هذا النوع من القراءة و المحاكاة. و كانت الطقوس أو المشاهد التي يؤدونها تمثل فيها بينهم، و كانت تؤدّى من لدن كاهن أو شخص واحد يجلس و يروي المشهد الديني، و باقي الرهبان يرددون المقاطع الجماعية الدينية. و بعد ذلك تطور و أصبح التمثيل بين شخصين ثم أكثر فأكثر، و لكن المؤدين كانوا من الرهبان أي الرجال، و عندما تطورت هذه المشاهد الدينية و أصبحت تتداول بين العامة أيضاً، كان المؤدي

---

(1) ينظر: محمد أديب السلاوي: الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث: 3.

(2) ينظر: عبدالرحمن صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني و الهزلي: 28 – 29.

رجلاً أيضاً، و ظهرت محاكاة غير دينية و المؤدي بقى رجلاً، و حتى المشاهدة لم تكن مسموحةً للمرأة، سواء أكانت المسرحية دينية ام غير دينية، و الحقيقة ((ان اصحاب الأديان السماوية استهجنوا المؤدين- سواء أكانوا ذكوراً أم اناثاً- الذين يقومون بأداء المسرحيات غير الدينية حتى و ان كانت هادفة))[1].

فبأسم الدين منع الكهان و الرهبان أن تؤدي المرأة أو تشاهد المسرح، و بما أنهم كانوا يتحدثون باسم الله، و المجتمع يعوم في الجهل و الأمية و الفقر فقد صدقوا كل ما يقال لهم باسم الله اي بأسم الدين او بأسم العادات و التقاليد، و هكذا بُنيت التقاليد المسرحية على أساس الدين، او على أساس الفهم الخاطئ للدين، و استغلال الناس بأسم الدين.

فأمتنعت المرأة عن الايداء، و في المسرح الاغريقي كان الرجال هم الذين يؤدون أدوار النساء، ف"سوفوكليس"[2] كان يؤدي دور "الكترا"[3] في أثينا، مستخدماً القناع.[4]

و حتى قناع المرأة لم يكن موجودا و ((فرينكيوس، أول من أدخل العنصر النسائي في المسرحية، و ليس معنى ذلك أنه جعل النساء على المسرح، و انما أعطى قناع

---

(1) علي بن تميم: السرد و الظاهرة الدرامية: 175 .

(2)سوفوكليس: أحد أعظم ثلاثة كتاب التراجيديا الإغريقية، مع ايسخيلوس ويوربيديس. سبع من تراجيدياته بقيت حتى يومنا هذا.

(3) الكترا: هي ابنة أغا ممنون من كليتمسنترا أقدمت مع اخيها على قتل أمها وعشيقها "ايجست" اللذين قتلا اغا منون فانتقمت لمقتل ابيها واخيها. وهي عُقدة تُشير إلى التعلق اللاوعي للفتاة بأبيها وغيرتها من أمها وعدائها لها، هي يقابل عقدة اوديب لدى الذكر

(4) نقلاً عن: علي بن تميم: 174 .

النساء للمؤدي حيث لم يكن يسمح قبل ذلك بظهور العنصر النسائي))[1] اذن المسرح كان فن الرجال من التمثيل و المشاهدة و الكتابة، و لكن ليس منذ البداية، بل حورت هكذا. و التناقض هنا هو في وجود المرأة داخل النصوص و المشاهد المسرحية في هذا الفن الرجالي، و هذا ما أثار ثائرة المرأة فيما بعد.

و بعد مدة من ظهور هذا القناع النسائي، بدأ الصبيان يؤدون أدوار النساء، فيلبسون ملابس النساء و يضعون المكياج على وجوههم مثل المرأة، و كانوا يتدربون تدريباً خاصاً كي يستطيعوا اقناع الجمهور بأدوارهم النسائية و ليس الصبيانية. و كانت محاولة الاقناع هذه تتطلب جسداً غير عادي أي مستعاراً قادراً على تقديم العلاقات الأنثوية، و بذلك أصبح للفتى حياتان و جسدان، حياة مسرحية فنية متمثلة في اداء دور المرأة و محاولة اقناع الجمهور بهذا التمثيل، أي أنه (هي) و ليس (هو)، و حياة عادية يومية متمثلة بكونه (هو) أي دوره الطبيعي في الحياة. [2]

و قد بلغ التدريب و التركيز على اداء الصبيان دور المرأة حداً من الأهمية ما جعل دولة مثل (اليابان و الصين) تهتم اهتماماً كبيراً بتنمية العنصر النسائي في المؤدين الصبيان، عندئذ بدأت تربية الصبيان منذ الولادة تربية خاصة، تربية الفتاة أي دورهم الثاني في المجتمع، فكانوا يربونهم و كانهم فتيات على الحس و رقة المشاعر و الحديث الأنثوي و التصرف برقة، أي بدأوا بتغيير جنس الذكر الى أنثى تغييراً نفسياً و ليس بيولوجياً، و لو كان الطب متقدماً كما هو الآن فلربما غيروهم بيولوجياً أيضاً. و كانوا يسمون هؤلاء الصبيان (أوناجاتا) [3] و هذا حدث منذ بداية القرن الثامن عشر، و

---

(1) نقلاً عن: نفسه: 175.

(2) ينظر: نديم معلا: وجوه و اتجاهات في المسرح: 148 .

(3) أوناجاتا: أولئك الرجال أو الفتيان الذين كانوا يؤدون الأدوار النسائية في المسارح.

كانت تربية الفتيان هذه تربية خاصة على وفق الوراثة، أي ينتقل هذا الدور بين أفراد عائلة واحدة أباً عن جد.[1]

إنّ هذه الظاهرة ولدّت التناقض و التصادم بين الحقيقي و اللاحقيقي، و قد يكون الغزل الشاذ تولّد من افرازات هذه الظاهرة غير الانسانية. إذ بدأ الفساد يحل بالمجتمع حيث الذكر يحب الذكر، و الأنثى تحب الأنثى، لكن هناك أسئلة ملحة تطرح نفسها، لماذا بوجود المرأة الحقيقية يعتمد على الجنس الآخر ليؤدي دور المرأة؟! و مادام المجتمع لا يستطيع تقبل المرأة على خشبة المسرح، فلماذا يتوجب تجسيدها في المسرحيات؟! و لماذا يتلهفون الى تمثيلها اذا هم لا يريدونها ان تؤدي دورها الحقيقي و الطبيعي في المجتمع داخل البيت او خارجه؟!. أسئلة كثيرة و كثيرة لكن لا جواب لها، لأن المجتمع لمّا يفهم بعد خصوصية و طبيعة كلا الجنسين .

و اذا كان المسرح لصيقاً بحياة المجتمع، و محاكاة للواقع، فلماذا كل هذا التناقض اذن؟ و لكن كل هذا الكبت و الحرمان، جعل المرأة أن تبحث عن حلول كي تستطيع الخروج من قوقعة البيت، فرأت أنها تستطيع أن تفعل كما يفعل الرجال، أن تقنّع نفسها بقناع الرجال و تؤدي أدواراً رجالية، و بهذا تستطيع ان تخفي حقيقتها و ملامحها النسائية، و تستطيع الخروج، مثلها مثل الرجال، و تمثل أدوارهم، و كان بعض الممثلات يرين في الأدوار الرجالية مواجهة حقة مع التقاليد المهنية و الاجتماعية معاً، فلذلك مثلن أدوار الرجال و قصصن شعورهن و تصرفن كما يتصرف الرجال[2]، تحدياً للمجتمع و للعادات و التقاليد.

---

(1) ينظر: نديم معلا: وجوه و اتجاهات في المسرح: 148-150 .

(2) ينظر: نديم معلا: 146 .

من هؤلاء الممثلات "سارة برنار"[1] التي مثلت أدوار الرجال، و كانت مدهشة في جذب انتباه المتفرجين و جعلهم في حالة اصغاء مستمر.[2] و لربما كانت على سجيتها حينما تمثل تلك الأدوار، لأنها لم تر في صورة المرأة ما يحقق أحلامها، و لم تجد في النصوص المسرحية شخصية تمثلها كما هي أحبت، و لذلك بحثت عن أدوار أخرى تعجبها و تتلاءم معها، ورأت في أدوار الرجال ما تبحث عنه، لذلك مثلت تلك الأدوار و تميزت فيها، لكن المجتمع لم يتقبل تمثيل أدوار الرجال من لدن المرأة، في حين قبل العكس و شجعته حوالي قرن من الزمن، و سبب عدم قبوله لهذه الظاهرة يقوم على مبرر واهٍ، و هو أن هذا التمثيل يترك بصماته مثل الخشونة أو اللفظ البذئ عليهن[3]، و بهذا يؤكدون كرةً أخرى بأنهم ينظرون الى المرأة مجرد جسد، و أنها للمتعة و يجب أن تكون رقيقةً و حنوناً و ما الى ذلك، يريدون أن يطبقوا عليها ما هم يريدون، و لا يحسبون أي حساب لما هي تُريد! فلا يتروكونها تتعامل كما هي، و تتصرف على سجيتها.

لكن بعد تطور العلم، و بعد صراعهن الطويل مع المجتمع، و مع تقاليد و سنن كثيرة فرضت عليها، استطاعت ان ترجّع حقها المشروع في التمثيل على الخشبة عام 1827، بعد انتظار دام نصف قرن حتى قيض لهن أن يحلن محل الممثلين الرجال. و ثمة من يعزو هذه الحركة المتقدمة الى تأثير السينما بانتشارها الواسع[4].

---

(1) سارة برنار: (1844-1923)، ممثلة فرنسية لقيت نجاحاً باهراً ممثلة، و مثلت امام كبار رجال السياسة، و عرفت بنحافة جسمها و كثرة حركتها و عذوبة صوتها، و يقال أنها في بعض الأحيان كانت تنزل الشارع و تنازل الرجال.

(2) ينظر: نديم معلا: 146 .

(3) ينظر: نفسه: 148 .

(4) ينظر: نديم معلا: 148.

لكن في المجتمع العربي كانت المرأة في المرتبة الثانية دوماً، و لا تزال فهي ((دون الرجال و تابعه و هو الوصيُّ عليها))[1]

و انها وجدت لتمتع الرجال في المرتبة الأولى ثم لتكون أداةً لحفظ النسل و صنع رجال الغد.

و عن أدائها في مجتمعها، كانت في الجاهلية (راقصة) و كأنها مومس، ترقص وسط حشد من الرجال و تمتعهم برقصاتها و جسدها المثير. و في الحروب كانت كالقرقوز، اذ كان يُختار أجمل بنات القبيلة و توضع في طليعة قافلة الحرب و الرجال يحاربون، و اذا تعبوا فهي تشجعهم بجمالها و تروّح عنهم.

أما في عهد صدر الاسلام، فكانت تذهب الى البيوت و تجلس مع بنات جنسها لتروي لهن أحاديث و قصصاً و للتسلية و الترفيه، و دورها كان منحصراً في مجالس النساء لكن هناك نخبة من النساء في هذا العهد ك(عائشة و فاطمة و ...) أدين أدوارهن بأحسن صورة و عنصراً من العناصر المهمة في المجتمع.

و في العصر الأموي استطاعت أن تكون أكثر حرة في خروجها و اختلاطها بالمجتمع، اذ أختلطت بمجالس الرجال، من رجال القصر و حاشيته، بعيداً عن عيون العامة.

أما في عهد العباسي، فقد خرجت من المجالس المقفلة الى المجالس العامة، فغنت و رقصت و أدت أدواراً على مسرح (فقد العقل أو كُرّج) حيث كن يركبن حصاناً خشبياً و يمثلن أدوار المواشي و المزارع . و أحياناً كانت تستخدم واجهة لجلب الأنظار فحسب، فهناك قاص يحكي القصص في الشوارع و معه فتاة أحياناً تحرك جسدها او تصيح و تطلع منها اصوات بحسب مؤثرات القصة.

---

(1) عبد الحميد اسماعيل: مقالة (الدم المسفوك): مجلة الدوحة: العدد: 34 عام: 2010 : ص 25 .

و كانت تؤدي دوراً كبيراً في التعازي فهنالك (العدادة: التي تعدد خصائص الميت، اي تندب على الميت. و القوالة: التي تقول الشعر في المآتم و بعض الأحيان في الأفراح) كما أسهمت المرأة في مسرح (خيال الظل) [1] و كانت تسمى (المخايلة).

إذن صار أداؤها محدداً في هذا المجتمع الذكوري و منحصراً اما لغرض ديني أو لبعض الأمور الحياتية البدائية، و اما لاثارة الجنس، و لجمع المال) فلم يكن لها صوتها الخاص و لا رأيها و حتى كانت محرومة من التعليم بشكل عام.[2]

و ثمة من مثلت في البداية، لكنها لم تكن مقبولة في المجتمع حتى أنها نبذت من لدن بعض الطبقات الاجتماعية، الاّ أنها وجدت أيضاً ترحاباً من لدن الدوائر الفنية، و ان كان ضمنها من يرفض وجودها سافرة مع الرجال، غير أن قبولها من لدن الفنانين كان أكثر من رفضها و قد نجحت بمساندة بعض من هؤلاء الفنانين و بمثابرتها الشخصية، و لقيت ترحاباً من لدن المشاهد و المتلقي على نحو خاص. و كثير من النساء أخفين تمثيلهن على الخشبة و كن يمارسن التمارين خفيةً، و هناك من قتلت و من حُرمت من الخروج بسبب تمثيلها، و لكن كل ثورة تحتاج الى من يكون وقودها و يضحي لأجلها، و ثورة تمثيل النساء أدوارهن بدل الرجال، كانت ثورة أزلية لابد من

---

(1) مسرح خيال الظل: يعرف أيضاً ب "طيف الخيال" و " خيال الستار" و هو فن شعبي يعتمد على دمى من الجلود المجففة ذات الألوان المتباينة، ، يتم تحريكها بعصا وراء ستار من القماش الأبيض المسلط عليه الضوء، مما يجعل ظلها يبرز للمشاهدين. وكان محرك الدمى، وهو فنان محترف، يعرف باسم " المخايل " أو " محرك الشخوص ". وكان يقبل على مشاهدتها الناس من جميع طبقات المجتمع. كانت تمثلياته تناقش مواضيع سياسية واجتماعية وتاريخية بطريقة فكاهية ساخرة.

(2) ينظر: علي بن تميم: 175-180 .

خوضها، لارجاع حقهن المشروع المسلوب، و مكانتهن الأساسية في الفن و الأدب و المجتمع. و حتى الآن ثورتهن مستمرة لطلب استحقاقاتهن، و مكانتهن الحقيقية.

إرتبط تمثيل النساء و خروجهن من البيت أساساً بقضية التعليم، و منذ أن أصبح التعليم حظاً للذكر و الأنثى معاً و أصبح هناك دار للمعلمات، و فُتحت المعاهد و الجامعات أبوابها للمرأة لأنها مذ تعلمها في الابتدائية أو تعلمها القراءة و الكتابة تفوقت على الذكور بسبب كونها (بيتوتية) أي جالسة في البيت، و لا تخرج مثل الذكور الى الشارع لللهو و اللعب فليس لديها من أسباب الترفيه، فهي ممنوعة من الخروج الاّ في أوقات محددة و لأسباب محدودة، فلديها من الوقت ما تكفي للمذاكرة و التفوق في المدرسة، و كلما نجحت و تفوقت في الدراسة زادت فرصها لتثبت حالها فرداً متفوقاً في المجتمع و بسبب نجاحاتها تلك استقبلتها المعاهد العالية للفنون الجميلة ثم الجامعات و أصبحت باستطاعتها ان تتعلم التمثيل بحسب الأصول و تمثل بحرية و تنجح . إذن مفتاح حل عقد النساء كان في تعليمهن. و في ما بعد أصبحت مدرسة تدرّس، لأن التدريس عنصر أساس في هوية النساء. فالتدريس هو المكان الذي تستطيع فيه النساء أن يترجمن ما تعلّمنه[1]، و أن يغيرن وجهات نظر أفراد المجتمع بشكل ايجابي الى الموضوعات الحياتية كافة، و منها النظرة الذكورية الى النساء أنفسهن.

كانت "مريم السماط" أول امراة عربية تمثل على خشبة المسرح عام (1907) و هي مصرية قبطية، وفي عام (1915) اعتزلت بناء على ضغط الكنيسة القبطية. و في العام نفسه مثلت أول امرأة مسلمة على الخشبة و هي "منيرة المهدية"[2].

---

(1) ينظر: هيلين س. أستين: نساء نافذات نساء بصيرات: 182.

(2)منيرة المهدية: اسمها الحقيقي "زكية حسن منصور" ولدت عام 1885 في قرية المهدية بمحافظة الشرقية في مصر. توفى والدها وهي صغيرة وتولت شقيقتها رعايتها. بدأت منيرة المهدية حياتها الفنية مطربة تحيى الليالى والحفلات في مدينة الزقازيق. وذات يوم شاهدها أحد أصحاب المقاهى

شهدت مصر في عام 1919 ثورة شعبية و كان من ثمارها حصول مصر على استقلالها السياسي، و في عام 1923 تأسس الاتحاد النسائي المصري أول اتحاد من نوعه. من ثم لم يعد تمثيل المرأة على المسرح يمثل مشكلة اجتماعية كبيرة[1] و لعل اهتمام الدارسين بالاداء الذي تقوم به المرأة في السرد العربي القديم كان نتيجة لما أثاره المستشرق الأوروبي لنداو سنة 1958 في كتابة الموسوم "دراسات في المسرح و السينما عند العرب" فلقد رأى أن من أسباب عدم قيام الدراما عند العرب، غياب المرأة –ولا سيما اذا كانت غير متدثرة في حجابها– التي كانت ممنوعة بشدة من الظهور على خشبة المسرح[2]. من أسباب تطور الدول التنوير أو العقل التنويري، فالمجتمعات الغربية قد قامت و تطورت و باتت على ما نراه اليوم بسبب التنوير و بسبب فصل الدين عن السياسة و تطبيق مقولة محمد (صلى الله عليه و سلم): "لكم دينكم و لي ديني"، لكن في المجتمعات العربية و الاسلامية هناك جمود أو تزمت تجاه العمليات العقلية، لأنها لا تحاول فهم الدين الذي خلطته بجميع امورهم، فهماً جديداً و بحسب ظروفها الحالية،

الصغيرة في القاهرة، فأعجب بجمال صوتها واستطاع إقناعها بالسفر إلى القاهرة. كان ذلك في العام 1905 وفى القاهرة، ذاع صيتها ولقبت بسلطانة الطرب. وسريعا ما افتتحت ملهى خاصًا بها أطلقت عليه اسم «نزهة النفوس» تحول إلى ملتقى رجال الفكر والسياسة والصحافة بفضل ما كانت تتمتع به من شخصية قوية وقيادية وفى صيف 1915 وقفت منيرة المهدية على خشبة المسرح مع فرقة عزيز عيد، لتؤدى دور «حسن» في رواية للشيخ سلامة حجازى، فكانت بذلك أول سيدة مصرية تقف على خشبة المسرح.

(ينظر: أنترنيت: منيرة_المهدية ar.wikipedia.org: wiki :)

(1) ينظر: سمير فريد: مقالة: صورة المرأة في المسرح و السينما: أنترنيت: elbasla.org: ?p=287: desember 2010

(2) ينظر: يعقوب م. لنداو: دراسات في المسرح و السينما عند العرب: 118 .

و لما كان القرآن الكريم كتاب سننا و قوانيننا، صار علينا ان نستنبط منه و ندرك مغزاه و نأوله في كل عصر بحسب المصالح العامة.

إن الدين الحق يطلب العدالة الانسانية للبشر من كلا الجنسين، و الانسانية تعني المساواة و ليس حبس جنس و اطلاق آخر ليرفرف وحده في السماء، فهكذا بتطور العقل يتطور المجتمع، و خطوة خطوة بات بأمكان المرأة أن تفتح باب قفصها و تخرج منه وقتما تشاء أو تدخله و تقفل على نفسها الباب، و تجلس لتذم مَن خرجت مِن القفص، و بهذا تكون أكبر عقبة أمام حرية المرأة هي المرأة نفسها. لكن بعد أن مثلت المرأة على خشبة المسرح، و تعرفت على أدوات المسرح من (النص والسيناريو و العرض و الديكور و الملابس و الاخراج و ...) أصبح بامكانها أن تكتب للمسرح.

و على الرغم من أن المرأة منذ القرن التاسع عشر، بدأت تمثل لكنها تاخرت كثيراً عن الكتابة للمسرح، في الوقت الذي أصبح كثير من الروائيات و القاصات و الشاعرات عالميات، و صارت الرواية تكثر فيها أسماء متميزة من النساء، الاّ أن المسرح ظل فن الرجال، ربما كانت فيما مضى الرواية و القصة أسهل نمط تكتب به المرأة عن تجاربها أو احاسيسها. لأنها في بادئ الأمر كانت قصاصة تحكي الحكايات لأطفالها ثم لأحفادها، و لأنها كما تقول "فيرجينيا وولف": أثناء الكتابة تنهض كثيراً لتهتم بالبيت و الطبخ و الأطفال و ما الى ذلك من أمور البيت، و هذا يتناسب مع الرواية و القصة لكن مع المسرحية و الحوار ليس شيئاً مناسباً. كما أن خبرة المرأة كانت قليلة جداً في الحياة، فلا هي صيادة و لا سياسية عظيمة ولا محاربة و لا .... . و لذلك لم تكتب عن ما لا تعرف عنه، فمثلاً لو لم يكن "تولستوي" قد تعلم من خبرته في الحرب جندياً، و

في اختلاطه مع عدد كبير من الشخصيات، لصار نصف رواية "الحرب و السلام" باطلاً، و لما كتب روايته بهذا الشكل الممتاز؟!.[1]

فالمرأة لم تتعلم أن تحاور بعد، لكن حتى بعد تعلمها تأخرت كتاباتها الحوارية، مع العلم أن هناك كتابات او محاولات منذ أمد بعيد من لدنها للمسرحية لكنها ليست على النمط المطلوب و لهذا باتت هذه الظاهرة تلفت الأنظار. فمثلاً هناك في العالم العربي وفي المكة المكرمة بالذات مهرجان كان يقام في أيام الحج، من لدن المرأة فبطلها الحقيقي هي المرأة و هي من ترتب جميع مستلزمات المهرجان، لأن مكة تصبح مدينة النساء دون الرجال الذين يذهبون لكسب الأرزاق و الاعتناء بالحجاج، و المهرجان يشبه الى حد كبير مسرحية، لكن في مكان واسع و زمان مدته أربعة أيام. و أن تصبح مدينة ملك المرأة وحدها، يشبه ما في الأساطير القديمة التي تقول بوجود "جزيرة واق واق" حيث تُروى عنها حكايات كثيرة و كل حكاية تختلف عن أخرى، لكن في هذه الجزيرة تعيش المرأة وحدها، يقول عبدالله الغذامي عن مهرجان "القيس" ((أنها حكاية طريفة من حكايات المرأة و ابداعاتها العجيبة، وهي حكاية تختلف عن كل ما أبدعته الأنثى من اقاصيص على مر أزمنتها الابداعية و الخيالية. ذاك لأن حكاية المرأة هذه تقوم على تجسيد فعلي للخيال، و على تمثيل الحلم و ممارسة المجاز الابداعي))[2].

و هذا المهرجان يشبه المسرح المفتوح، حيث تبتدع المرأة فكرة المهرجان و نسجها و تمثيلها و ترتيبها، و كل التفاصيل من صنعها، و المهرجان خطوة نستطيع أن نعّدها بين تمثيل المرأة الى تاليفها للمسرحية في الوطن العربي.

---

(1) ينظر: مقالة "ذن و ئةدةبي ضيرؤك": ت: ئارةزوو مةحموودي: مجلة رامان: العدد: 103: سنتها العاشرة: ص 84 .

(2) المرأة و اللغة: 115 .

و الأيام التي يخرج فيها الجميع الى البقاع المقدسة في عرفات و مزدلفة في الثامن من ذي الحجة الى الثالث عشر من الشهر نفسه، ما يعني ان المدينة خالية من الرجال في تلك المدة، و هذه الحالة لا تتحقق في أي مكان آخر من العالم سوى في المكة المكرمة، حيث تغدو تحت امرة النساء المتعطشات حتى آخر نقطة من الدم الى الحرية و ممارسة أشياء محرّمة عليهن منذ أمد، فتبدأ المرأة بتحقيق حلمها في تلك الأيام و بهذا المهرجان الذي كن يقمنه النساء حتى وقت قريب، و يقام المهرجان كل ليلة من مساء يوم الثامن من ذي الحجة، حيث تخرج النساء في كرنفال مهيب من بيوتهن في مواكب منظمة و يتنكرن في ملابس الرجال، و يتحرك الموكب من حارة الى حارة، و كل حارة من حارات مكة تبدع موكبها الخاص و تتقابل المواكب و ينضم بعضها الى بعض[1] .

و هكذا حققت النساء حلمهن، لكن تنكرهن بملابس الرجال كان شيئاً مؤلماً و غير سارٍ، فهن يمثلن أدوار الرجال و ليس أدوارهن و حتى هن وحدهن في المدينة لا يمثلن شخصياتهن الحقيقية، و هذا ما أخّر تطورهن، و ها هي لكي تمثل شريف مكة تلبس ملابس الرجال! ما بالها لو كانت هي نفسها شريف مكة بملابسها الحقيقية و بأنوثتها و كل خصائصها، لكنها في نفسها لا تستطيع حتى بخيالها أن تؤدي أدوار الرجال و بخصوصياتها.

و في المهرجان تردد النساء أناشيد و أغاني من صنعهن منها:

يا قيس يا قيس   يا دقن التيس

الناس حجوا   و انت قاعد لـيش

هذه الأهزوجة تقصد الى تنفير من تخلف من الرجال[2].

---

(1)ينظر: المرأة و اللغة: 116 .

(2) ينظر: نفسه: 117 .

تلك هي حال النساء، حتى في غياب الرجال يتحدثن عنهم و يحبكن أهازيج عنهم، لذلك لم تستطع النساء الحفاظ على خصوصياتهن و تطويرها، و جعل المجتمع الذكوري يعترف بها و بحقوقها.

يجتمع في المهرجان جميع مستلزمات المسرح الغنائي، لهذا نستطيع ان نعده مرحلة أو خطوة خطتها المرأة في دنيا التمثيل و صنع المسرح. و في تحقيق أحلامها بان تكون حاكمة البلاد و رئيسة المخفر، و أن تؤدي جميع ما يؤديه الرجال. مع أنها كانت سبباً في عدم الحفاظ على خصوصياتها، الا أن من أسباب تأخرها في الكتابة هو النقد و تحجيم عقلية النساء و كتاباتهن، و ها هو ناقد يقول أن ((شان المرأة في التأريخ كان على مقدارها، فما قط عرفت شاعرة أخملت شعراء دهرها، ولا كاتبة غطت على كتاب زمنها، ولا عرف مثل هذا في الأدب و لا في الرواية و لا في شيء من هذه الصناعة بوسائلها و أسبابها، فكانت الطبيعة نفسها حجاباً مضروباً على النساء قبل الحجاب الذي ضربه الرجال عليهن، ... و شغلت المرأة من الخيال باحساسها الذي لاهم لها الاّ أن تستمده من الحادثات لتوقع منه الحادثات مثلها، سيئة بسيئة، فهي بعيدة عن القول بمقدار قربها من العمل))[1].

يحق لهذا الناقد ان يقول هذا الكلام ، لأنه لم ير ناقدة تنقد كلامه المفتقر الى الدقة، فهو يفرق بين الأدب و الرواية و الشعر و الكتابة، و لكنه ينسى أن الشعر و الرواية ضمن الأدب، و ليس شيئاً غير الأدب، كما نسي انه هو مِن صُنع النساء، و هو متكون من رحم المرأة، فالطبيعة تقول لنا أن المرأة متميزة و ما تستطيع أن تفعله لا يستطيع الرجل ان يفعله أبداً، لكن اذا نظر أي ناقد نظرة ذكورية الى الأدب فان نظرته تكون ذاتية و ليس موضوعية، لذلك يحجب الأدب تحت ظلال الذاتية . فهو يقول ذلك في

(1) مصطفى صادق الرافعي: تأريخ آداب العرب: 49 .

حين أن الساحة الأدبية عرفت كثيراً من أسماء النساء المبدعات منذ القرن التاسع عشر، و لاسيما في القرن العشرين .

و في ما يخص مسالة الحجاب يعترف الرجال بل و يفخرون بأنهم هم من فرضوا هذه العادة على النساء، و الحجاب الذي يحجب جسد المرأة في الحقيقة ((لا علاقة له بالأصالة، و انه عبراني في الأصل و ليس اسلامياً. و انه لم و لن يكون موضع اعتزاز الاّ في الوهم الآيدولوجي)).[1] و المرأة الشرقية على نحو عام و العربية على نحو خاص وقعت ضحية اهمال شنيع و تقييد فظيع، فالرجل طالب لنفسه بالحرية، لكنه كبل المرأة بقيود الاستعباد، و طلب لنفسه العلم و أبقاها تتعثر في دياجير الجهالة[2]، و الجهل و الحجاب سببان من أهم أسباب تأخر تطور المرأة العربية، و هذا الحجاب الظاهري، شكل من أشكال الحجاب الكلي على المرأة، فهي محجوبة عن المجتمع. و حتى الآن في السعودية و الامارات العربية نادراً ما نرى امرأة بلا حجاب خارج البيت، في حين أن هناك عدداً كبيراً جداً من النساء في السعودية يرأسن الشركات و يعملن في القطاع الخاص، و ناجحات في الوقت نفسه، اذ تحولت المرأة من موظفة الى صانعة وظائف، بل من عالة على الرجل الى مصدر رزق له.

و قد سُمِح لها أن تكتب ((فالكتابة مسموحة اذا جاءت بنتاج خيالي رقيق و لكن عليها أن لا تعد الكتابة مهمة أساسية لها في الحياة تحت أي ظرف و لا أن تفخر بها))[3] .

ان الفن و الأدب يجب أن يُمارس من لدن المرأة هواية ليس الاّ، و بعد أن تؤدي كل واجباتها بوصفها امرأة، و بكل تأكيد أن المسرح و الكتابة له يتطلب من الوقت أكثر من ذلك بكثير. فالكتابة تقتضي المتابعة الكلية للأمور الحياتية بجوانبها كافة و للأمور

---

(1) عفيف فراج: الحرية في أدب المرأة: 9.

(2) ينظر: بدوي احمد طبانة: أدب المرأة العراقية: 17 .

(3) نقلاً عن: انكاستيا ايوبانك: المرأة و التأليف: 11 (هذا ما قاله "جارلس كرانديس").

الذاتية، كما تتطلب الكتابة للمسرح شيئاً آخر هو أن الكاتب ينبغي أن يتعلم كيف يتكلم قبل ان يصبح مؤلفاً مسرحياً. ذلك أن الدراما هي فن الكلام بين فنون الأدب، و الكاتب المسرحي الذي يكتب كلمات مقروءة لا تجري كلماته على ألسنة الممثلين و لا تصل الى أسماع السامعين، لهذا يجب ان يكتب كلمات منطوقة [1] و المرأة محرومة من الكلام بصوت عال و من الاختلاط بالناس، و مع ذلك و منذ ((أن كتب أرسطوفان "جماعة النساء" لم يكف الرجال و هم يمثلون الغالبية العظمى من كتاب المسرحيات، عن المطالبة بحرية رفيقاتهم على المسرح، تلك الحرية التي لم يمنحوها لهن في الحياة الواقعية الا مضطرين، و كلما ازدادت عبودية المرأة قسوة، كلما [كذا] ازدادت مطالبهم عنفاً))[2]، فهم يفعلون ذلك كي تتمرد هي لأنه كلما زاد تمرد المرأة، زاد شعور الرجل بالسيطرة و القوة و هناك مبدأ يقول أنه اذا لم يكن الخطيب مؤثراً فلماذا يتكلم؟[3]

و اذا لم يكن هناك من يتلقى عمل المرأة فلماذا تتكلم اذن؟ فهي عليها ان تثبت أنها تستطيع الكلام، و تستطيع ان تضيف الى ما هو قائم في الأول، ثم تأتي و تتكلم. و حتى تثبت ذلك قامت باستعارة أسماء وهمية لنفسها، لكنها ان نشرت عملها من دون اسم، فوراً نسب عملها – ان كانت رصيناً– الى أهم اسم من أسماء الرجال.

و هذا ما حصل في ما يخص "ألف ليلة و ليلة"، هل كتبتها امراة فعلاً؟، و هل ان "شهرزاد" هي حاكية لكل تلك الحكايات؟، أم انها ضيفة و شخصية مستساغة ليس الاّ؟ فهناك ((تماثل شديد بين ألف ليلة و ليلة كجسد نصوصي و بين الجسد الأنثوي، و ذلك من حيث التوالد و التناسل، و كل حكاية من حكايات ألف ليلة و ليلة تحمل في رحمها حكاية او حكايات أخرى تتولد عنها و تخرج من جوفها، فهي

---

(1) ينظر: جورج برنارد شو: مقدمة مسرحية "المليونيرة": 10 .

(2) بير أرجية توشار: المسرح و قلق البشر: 125 .

(3) ينظر: مي زيادة: باحثة البادية: 181،171 .

جسد ولّود مثلما أنها جسد قابل للتمدد و التوليد . فالليلة الأولى تمددت لتصبح ألف ليلة و ليلة))[1] هذا عن الحكايات و ربط بعضها ببعضها، و عن عدد الحكايات فألف ليلة و ليلة تعادل الزمن الطبيعي لمدة الحمل و الرضاعة، و هكذا تكون المرأة قد ادخلت رجلاً بالغاً في رحم مجازي و أنجبته من جديد و أرضعته كل ليلة من حكاياتها، لتربيه تربية مختلفة و جديدة عن ما هو فيه، و من هنا تكون شهرزاد و ألف ليلة و ليلة معاً نصاً انثوياً في جسده و في دلالته.[2] و مع كل ذلك هناك شك في ان يكون كاتب حكايات " ألف ليلة و ليلة" امرأة، اما أن اسمها ضاع عبر الزمن، و اما أضاعته مؤلفته عمداً، و اما أن المؤلفة أرادت ان يخوض القارئ تجربة البحث عنها و لذة اكتشافها في جسد النص، كما أن غموض اسمها، يجعل الحكايات خالدة، و غموض شهرزاد أنقذ حياتها و جعل من شهريار أن يفتن بها و يسحر بغموضها.

و إذا أفترضنا أن كاتبة الحكايات هي امراة، و وضعنا اسم "شهرزاد" مكان اسمها اسماً رمزياً كما استعرنا لاسم العشاق " مجنون ليلى" أو "روميو جوليت"، كانت هي أول كاتبة عظيمة تملك قصصها جواً خيالياً و استعراضياً و مليئاً بروح المسرح، و خصائصه. و من المعروف أن هناك عدداً لا يحصى من المسرحيات مأخوذة من قصص "ألف ليلة و ليلة"، سواء أكان كاتب المسرحيات من الرجال أم النساء.

لقد ألهمت قصص "شهرزاد" العديد من المؤلفين و المشتغلين بالمسرح، لكن لماذا تاخرت بعدها النساء بالكتابة للمسرح؟. ذكرنا سابقاً بعض الصعوبات التي واجهت النساء، لكن مع ذلك هناك روائيات و شاعرات و أسماء عدة في دنيا الفن و الأدب، غير أن المرأة اهتمت أن تكون ممثلة مسرحية و لم تسع الى أن تكون كاتبة للمسرح، الا في ما بعد.

---

(1) عبد الله الغذامي: المرأة و اللغة: 59.

(2) نفسه: 59– 60.

و ما ان بدأت بالكتابة حتى واجهتها ضغوطات كثيرة، و حياتها أصبحت أكثر اعوجاجاً من ذي قبل، لكنها عرفت أن ((القلم هو الألم))[1] لذا لم تتردد في حمل هذا الألم لأنها أرادت أن تخرج من جنح الليل و الحكايات الليلية، و تدخل في النهار و السطوح، و تتطور الحكايات من سردها للأطفال الى السرد للجماعة و للرجال الذين احتكروا القلم مدة طويلة جداً، لكنها لم تعرف عواقب ذلك، لأنها خرجت تواً من العتمة، و سطوح النهار شديدة الى عينين لم تريا النور من قبل، لذا دفع جيل الرائدات ثمن هذه المغامرة الجديدة و هذه السطوح.[2]

و من الصعوبات التي واجهتها، اتهامها بأن رجالاً يكتبون لها، و تزهيدها و تخويفها من الكتابة، و ايصالها الى حافة الجنون كما حدث مع "باحثة البادية"[3] و "مي زيادة"، و اتهامها بالتطفل على الكتابة، و أن العلم و الثقافة ليسا للمرأة و ان كتابتها دلع.[4]

فهكذا تم سحقها من لدن المجتمع بدلاً من دعمها، لكن ثقتها بما تفعل، و هدفها كانا أهم دعم لها حتى تكمل الخطوة التي خطتها، الى النهاية، و الى قمة النجاح، لأنها اكتشفت حقاً أن لأصابعها وظيفة أخرى غير الطبخ و الغسيل، لكن اكتشافها هذا صار مصوراً لخوف ظل ينازعها فرحة الاكتشاف، و هو ان تفقد هذه الأصابع، لأن الرجل يلهث وراء هذه الآلة النسائية الجديدة،[5] الاّ أن حب المغامرة و لذة الخوف و

(1) المرأة و اللغة: 130 .

(2) ينظر: نفسه: 130 .

(3)باحثة البادية: هي ملك هانم، ولدت بالقاهرة سنة 1886، و حصلت على شهادة الدبلوم سنة 1903، و أصبحت مدرسة.

(4) ينظر: المرأة و اللغة: 142 .

(5) ينظر: نفسه: 220 .

الألم جعل أصابعها تستمر بوظيفتها الجديدة. كما لقيت عوناً من لدن جنسها كان قوة دفعتها الى الأمام، فها هي "مي زيادة" تحث "باحثة البادية" على الكتابة المستمرة و تقول لها: ((إرفعي صوتك يا سيدتي، و لا تيأسي! قولي بصراحتك، و اكتبي بشجاعتك! جاهري و لا تصمتي)).[1] صحيح أن هذا النداء موجه الى شخص معين و لكنه أساساً نداء يشمل الكل، فهي و كأنما تقول: جاهري و لا تصمتي، لأن زمن الصمت انتهت، فارفعي صوتك، و قولي بصراحة ما يجول في خاطرك، لقد آن الأوان أن يسمع الجميع ما يجول فيك، و ما حبسته نصف قرن في صدرك، فبعد ذلك بامكانهم ان يحكموا و يقرروا، ربما يكون في رفع صوتك خلاصك و خلاصهم.

بدأت المرأة تكتب للمسرح، و لكنها نادراً ما استمرت في هذه الكتابة، لأنها مع ذلك كتبت الروايات و القصص، و الأشعار، و لعلّ هذا يعود الى قضية التأثير المتبادل بين أفراد الجمهور[2]، اذ ان النص المسرحي عادة أن يمر بثلاث مراحل: ((أولاً: المخطوطة: النسخة المكتوبة مما مقصود أن يقال. ثانياً: نص التمثيل، ما يقال فعلاً في التمثيل أو أكثر. ثالثاً: نص القراءة، النسخة المنشورة فيما بعد من قبل المؤلف كسجل لما قد قيل أو كان يجب أن يُقال.))[3]. و بهذا تكون الكتابة للمسرح أولى خطواتها أن تعد مادة للتمثيل، و هذا يتطلب أن يكون الكاتب مختلطاً بملاكات المسرح أجمع، و أن يكون لديه صداقات على نطاق واسع، حتى يصاب نصه بعدوى التمثيل، و يخرج من بطن الحبر الأسود و الورق الأبيض، الى مرأى الجمهور، و شخصياته الورقية تتحول الى شخصيات حية ملموسة.

---

(1) باحثة البادية: 183 .

(2) ينظر: مارتن أسلن: تشريح الدراما: 24 .

(3) جيروم ج. ماككن: نقد النص و التفسير الأدبي: 175 .

و كثير من الكاتبات لم يكن لديهن هذا الاختلاط الواسع، فكن يكتبن النص الذي يكون قابلاً للنشر و القراءة، أي أنهن كتبن النص المسرحي من مرحلته النهائية أي بوصفه أدباً، لأن خروجهن كان محدوداً، و لم يكن يسمح لهن بهذا الاختلاط الواسع و الخروج الدائم مع العاملين في المسرح، و النقاد أهملوا النصوص المسرحية التي تكتبها المرأة، فلذلك لم تُصب بعدوى التمثيل، و كاتب المسرح يكتب النصوص للتمثيل، و ليس للقراءة فحسب، لذلك ابتعدت المرأة عن المسرح بوصفها كاتبة و توجهت الى الرواية و القصة.

تعد الراهبة " هروسفيتا Horosavita "[1] في القرن العاشر أول من كتبت المسرحية، فقد كتبت مجموعة من المسرحيات قدمت صوراً لانتصار المرأة على الرجل،

---

(1) هيروسفيتا: بعد سقوط الامبراطورية الرومانية، أغلقت جميع المسارح و انقطع خبر المسرح منذ القرن السادس، لكن هذا لم يمنع اطلاع بعض الرهبان على ما حفظ في الأديرة من مخطوطات مسرحيات الأقدمين أمثال (بلوتوس) و (تيرانس)، لكن هذا الأمر لم يكن يقف عند قراءة تيرانس و أمثاله من البلغاء اللاتين بل تعداه الى محاولة محاكاتهم. و ما وصل من التمثيليات القصيرة الساذجة لراهبة شاعرة من راهبات جماعة البندكتين في دير "جندر شليم" باقليم سكسونيا و اسمها الذي تسمت به روزويتا أي الوردة البيضاء و كانت حياتها في القرن العاشر أما السبب في تأليفها ما ألفته من المسرحيات فقد عزته الى انجذاب الكثيرين من المسيحيين في عصرها الى ما في أسلوب بعض الكتاب الوثنيين من أناقة في البيان تملك عليهم القلوب و الأذهان. فرأت الراهبة أن تكفيهم شر هذه المطالعات بان تكتب لهم مافيه تمجيد لعفة العذارى المسيحيات في لغة تيرانس نفسها و بأسلوبه الدرامي نفسه. مثال ما ألفته مسرحية (دلشتيوس) التي تحكي عن استشهاد ثلاث من العذارى المسيحيات بسبب رفضهن الزواج من امبراطور وثني. (ينظر: عبد الرحمن صدقي: المسرح في العصور الوسطى: : 28-31) .

بأسلوب فكاهي ساخر، بعيداً عن الوعظ و مقولات رجال الدين، و يذكر اسم "الزا بن" في القرن السابع عشر، و مسرحيات " كورا نوات" في القرن التاسع عشر، اللتين عبرتا في مسرحياتها عن مشاعر الحيرة و الارتباك في حياة المرأة [1] الاّ أن هذا الاتجاه لم يتطور من لدن النساء، حتى تغيّر الحالة السياسية و الاقتصادية بعد الحرب العالمية الأولى، و الواقع الجديد فرض على المرأة ((الخروج للعمل و لتشغل وظائف الرجال الغائبين على الجبهة و لتتحمل مسئولية الأسرة، الأمر الذي انعكس على شخصيتها و ادراكها لجوانب أخرى من الحياة، و منحها نوعاً من الاسقلال الاقتصادي و التحرر و الرغبة في تحقيق ذاتها الانسانية))[2] فانتقلت من المستهلكة الى المنتجة، و بذلك أحست بالقوة، و بأنها لم تعد عبئاً على الرجال، و باستطاعتها ان تفعل كل ما كان يفعله الرجال. و من ضمن ما كان يفعله الرجال كتابة المسرحية، و بدأن يكتبن للمسرح، و في البداية كتبن أموراً متعلقة بالنساء و حقوقهن المسلوبة. و من أمثالهن "جورجيا دوجلاس" التي كتبت مسرحيات كشفت فيها عن عالم المرأة. و من مسرحياتها: "الريش" التي عكست فيها قيم المجتمع المزدوجة. و "التفاهات" التي فيها كشفت عن مساحة من العالم الداخلي للنساء.

و على الرغم من أن التأريخ و المؤرخين يشيرون الى ندرة وجود المسرح النسائي بين عامي 1919 و 1960 الاّ أن هناك اعمالاً هامة قدمنها مثل: مسرحية "مشاكل تأتي بها الرياح" ل"أليس تشايلدرس 1955 " و المسرحية تصور احتجاج السود للممارسات التي يواجهونها.

(1) ينظر: سناء صليحة: نصوص من المسرح النسائي: 7 .

(2) نفسه: 7 .

و مسرحية "زبيبة في الشمس" ل"لورين هانسبري" التي تجسد فيها الظلم العنصري و الهوة بين عالمي الرجل و المرأة [1]

و أسماء أخرى متعددة، و بعد ذلك توالت الأعمال المسرحية لكن هذه الأعمال بقيت قليلة قياساً على أعمال الرواية و القصة و الشعر.

أما ما يخص العالم العربي فالكتابة المسرحية النسائية فيه تشكل حالة لا تسرّ أحداً منذ نشأتها و حتى اليوم، و ذلك على خلاف الأجناس الأدبية الأخرى، و لندرة و لشحة الكتابات النسائية في المسرح هناك التفات لأي عمل ابداعي في هذا المجال.[2]

من أوائل الكاتبات في هذا المجال "أسمى طوبي" التي بلغت أعمالها المسرحية لبنان و الأردن ومن مسرحياتها "نساء و أسرار" التي كتبتها عام 1926. وهي فلسطينية.

وفي الفترة نفسها صعدت المرأة الفلسطينية على خشبة المسرح.[3] المرأة الفلسطينية بدأت بصعود المسرح منذ فترة طويلة لأنها كانت بحاجة الى الاحتكاك بالجمهور مباشرةً منذ احتلال بلادها و أرضها.

---

(1) ينظر: سناء صليحة: 9- 10 .

(2) ينظر: حوار مع "فاطمة المزروعي" (القاصة و الشاعرة و كاتبة المسرحيات الخليجية): حاورها: حسام ميرو: مقالة بأنترنيت: www.alkhaleej: portal: 85 22-11-2010 : dlbbcb .

(3) ينظر: وطفاء حمادي: المرأة في المسرح الفلسطيني بين السلطة الذكورية و سلطة الاحتلال: 91- 92: مجلة العربي: العدد: 639 فبراير 2012

(4) ينظر: أنترنيت: حوار مع الكاتبة المسرحية"ملحة عبدالله": حاورتها: شريف صالح: http: : : www.elcinema.com: person: : و أيضاً: ., 4-10-2010 www.suhuf.net.sa: 2001jaz pr1104838

فالمرأة بحاجة الى اثبات نفسها و اثبات الوعي القومي في نفوس أولاد وطنها فهي أدركت منذ أن وعت. لذلك شكلت المرأة الفلسطينية فرقة نسائية في الأربعينيات و "سميرة غندور" كانت هي الرائدة، و ظهرت فيما بعد "ايمان عون" مخرجة و ممثلة و مؤلفة، و كانت لديها اسهامات كثيرة في دنيا المسرح الفلسطيني و العربي[1]. و واجب المرأة الفلسطينية كان أثقل لأنها بصدد اثبات النفس امرأة أولاً ثم اثبات النفس انسانا و امرأة بمواجهة الاحتلال ثانياً.

بعد ذلك "د.ملحة عبدالله 1957" و هي أول كاتبة مسرحية في المملكة السعودية، لقبت ب (عميدة المسرح السعودي). و تخصصت في المسرح، فهي أكاديمية و حصلت على الدكتوراه في لندن في مجال المسرح. و قد حصلت نصوصها على أكثر من جائزة عربية و سعودية . و أول مسرحية ناجحة لها كتبتها سنة 1991.[2]

تقول "ملحة عبدالله": أنها قبل التحاقها بالأكاديمية كانت هاوية لكتابة القصص، و لكنها مذ دخولها الأكاديمية بدأت الكتابة المسرحية تجذبها للتخصص فيها، و تقول: أنها على الرغم من الصعوبات الا أنها أحبت أن تتخصص في هذا المجال، لأحساسها بالحاجة الماسة الى وجود كاتبات مسرحيات في العالم العربي، هذا مع وجود موهبة كامنة داخلها دفعتها الى هذا الاختيار. و قد كتبت قبل تخرجها مسرحية بعنوان "أم الفاس" التي حازت على جائزة (دول التعاون الخليجي) و مثّلت في الأردن. و

---

(1) ينظر: وطفاء حمادي: المرأة في المسرح الفلسطيني بين السلطة الذكورية و سلطة الاحتلال: 91-92: مجلة العربي: العدد: 639 فبراير 2012

(2) ينظر: أنترنيت: حوار مع الكاتبة المسرحية "ملحة عبدالله": حاورتها: شريف صالح: http: : : www.elcinema.com: person: : و أيضاً: ., 4-10-2010 www.suhuf.net.sa: 2001jaz pr1104838

الآن لدى الكاتبة اثنتان و عشرون مسرحية، جمعت في كتاب واحد في الآونة الأخيرة. و معها هناك أسماء بارزة منها: (انعام سعود، آمنة ربيع، باسمة يونس، فطامي العطار، فاطمة المزروعي) في الخليج،[1] و عن الأقطار الأخرى مثلاً في مصر التى تبنت المسرح قبل الأقطار العربية الأُخرى، تأخرت المرأة في الكتابة المسرحية ((مع العلم ان البدايات الأولى للمسرح العربي تدين بالفضل لبعض الفرق المسرحية النسائية، منها "فرقة منيرة المهدية"، التي عرضت أعمالاً لمحمود تيمور، و "فرقة فاطمة رشدي" التي كان لها الفضل في تقديم مسرحية"مصرع كليوباترا"))[2] و من الكاتبات المشهورات في العالم المسرحي كاتبة مصرية اسمها " فتحية العسال" و هي أول من تذكر عند الحديث عن الكاتبات المسرحيات، و من نصوصها: (البين بين، الخديوي، ساعة الصفر، سجن النساء، ليلة الحناء، و مسرحيات أخرى)، و كاتبة أخرى مصرية هي "ليلى عبد الباسط"، و من مسرحياتها: (أزمة شرف، ثمن الغربة، بعد طول غياب).

و في العراق هناك عدد من الكاتبات منهن: " عواطف نعيم" و هي الآن ناقدة و مخرجة و كاتبة مسرحية، من مسرحياتها: (لو، مطر يمه، تقاسم على نغم النوي، يا أهل السطوح، مسافر زاده الخيال، و .....) ، و الكاتبة " لطفية الدليمي" من مسرحياتها: (الليالي السومرية، الكرة الحمراء، قمر أور، و الشبيه الأخير) [3] و "فريال كريم" كتبت مجموعة نشرتها عن وزارة الثقافة العراقية، و "رشا فاضل" .

لقد بدأ الاهتمام يزداد خطوة خطوة بالكاتبات المسرحية، فمثلاً في الشهر الثامن من عام 2010، عقد حفل لتوقيع سبع مسرحيات بقلم نساء عربيات في الأقطار العربية

---

(1) ينظر: أنترنيت: حوار مع الكاتبة المسرحية"ملحة عبدالله": حاورتها: شريف صالح: www.suhuf.net.sa: 2001jaz 4-10-2010 .,

(2) عواد علي: الحضور المرئي (المسرح من التحريم الى ما بعد الحداثة): 150 .

(3) ينظر: نفسه: 150-151 .

المختلفة، نظمته شبكة المحمل-الجزيرة- و قد أُصدرت النصوص في كتاب واحد مع ترجمتها الى اللغة الانكليزية في الكتاب نفسه.(1) و النصوص لكاتبات يافعات، ما يدل على ان الاهتمام و التشجيع بدأ يتوجه الى الأدب المكتوب من لدن المرأة العربية و هذا ما يؤكد أن النصوص المسرحية النسائية سترى النور، و ستخرج من حيز الأدب الى حيز التمثيل، و الاخراج و الذي هو الغاية الحقيقية في كتابة النصوص المسرحية.

و هكذا ساعدت وسائل النشر و الدعاية و الانترنيت على نمو و تطور وعي النساء و اختلاطهن بالمشتغلين في المسرح، مما أدى الى زيادة عدد الكاتبات و صعود نصوص نسائية في هذا الحقل الأدبي الفني، مما جعل المسرح يغدو فن الرجل و المرأة معاً، و ليس فن الرجال فحسب كما كان في السابق .

المسرح في الأردن :

يقف المسرح عاملاً أساسياً من عوامل التطور و النشاة في المجتمعات، و ينطلق في البلدان كلّها من محاور الاهتمام الجماهيرية، و من قضايا الانسان المعاصر. ومن هذا المنطلق يتم التحرك و المضي الى الأمام.(2)

لم تعرف البيئة العربية الفن المسرحي الا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، و يبدو أن لظروف البيئة و طريقة تفكير الانسان العربي، أثراً في ذلك. فعندما نقل العرب في العصر العباسي فلسفة اليونان لم ينقلوا الفن المسرحي، بل نقلوا الفكر و الفلسفة فحسب، و حين تمّ نقل بعض مؤلفات "أرسطو" أخطأ المترجم "متى بن يونس" في نقل لفظتي (التراجيديا، و الكوميديا)، اذ ترجمها بلفظتي (المدح، و

---

(1) ينظر: أنترنيت: www.almhml.com: c: -63974 22-11-2010 .

(2) ينظر: عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية الاغريقية الرومانية العربية (من النقاش الى الحكيم): 255 .

الهجاء)[1]، أي بالمصطلحات الشعرية، لأن هذه المصطلحات قد رسخت في الذهن العربي منذ الولادة. و لأنه لم يعرف شيئاً عن "الفن المسرحي"، حتى اذا عرفنا بوجود ((بعض المظاهر الأولية، كالقرقوز و خيال الظل و ما شابه، للمسرحية))[2]، لأن كل ذلك لم يكن فناً بل كان محاكاةً، و وسيلة للترفيه و التسلية، و الحق أن المسرح العربي لم يتطور من هذه المظاهر الأولية، بل أخذ هذا الفن من الغرب لاسيما من اليونان و الرومان.[3]

كان للسفر و الترحال دوره في تنمية البلدان، و تمازج الثقافات و توسع الآفاق دوماً، و منذ أن سافر الأديب العربي الميال للرحلة و التنقل " مارون النقاش" الى ايطاليا و مشاهدته للمسرح و اندهاشه بهذا الفن و لوازمه، و قراره بنقل بعض مظاهر هذا الفن الى بلاده، و بني قومه لعلهم يتمتعون بهذا الفن كما استمتع هو. منذ ذلك الحين ظهر الاهتمام بالمسرح في البلدان العربية، و أول بلد شاع فيه هذا الفن و أبدع فيه كان " مصر" لأنه كان بلداً محتلاً و قد أخذ من الانكليز و الفرنسيين، بعض خبرتهم في الفن و السينما و التمثيل . فشاع المسرح فيها و أخذت البلدان العربية الأخرى تتأثر بالمسرح المصري، و تقلده. و هاهو "محمود العابدي" الذي كان مديراً للثقافة و الفنون في وزارة الثقافة و الاعلام الأردنية يقول: ((ان سكان الشام ظلوا منذ العهد العثماني يتبعون خطى مصر، في ميادين الثقافة و الفنون المختلفة، و من بينها فنون الأداء: الغناء

---

(1) ينظر: سمير قطامي: الحركة الأدبية في الأردن: 199 .

(2) نفسه: 200. لكن هناك من يذهب الى خلاف هذا الرأي مثل أستاذي المشرف، الذي يرى أن هذه الفنون الشعبية القديمة تنتمي الى المسرح، و ذلك لوجود عنصري التمثيل و النظارة فيها. (ينظر: المسرح العربي كما يراه المستشرقون: مؤتمر النقد الأدبي الرابع: جامعة اليرموك الأردن: 1992: 3) .

(3) ينظر: نفسه: 200.

و الموسيقى و التمثيل)) [1]، فهكذا كانت مصر في الطليعة في فنون الأداء، و الرقص و السينما، و كانت البلدان العربية الأخرى تابعة لمصر، متأثرة بها، و بعد حين ظهرت شخصيتهم المسرحية و الأدائية، و كل بلد كون لنفسه خصوصية تميز، و عرف بها.

أما المسرح الأردني الذي تنتمي اليه كاتبتنا" ميسون حنا" فقد تميزّ باليفوع و التنوع، لأن ((الشباب هم الذين يشكلون عصب المسرح و كيانه)) فيه[2].فحين أحس المجتمع أو شباب الأردن بضرورة انشاء فرقة فنية شعبية، دلّ ذلك على أنه أدرك أهمية دور المسرح في تطوير و ترسيخ الكيان الوطني، فقام بعض من هواة المسرح بتمثيل مواد شعبية منها: أفراح و دبكات شعبية. و هذا النشاط دفع ببعض الكتاب و الشعراء للمشاركة في اعداد مثل هذه المواد. فكتب د. عبد اللطيف البرغوتي، و السيدة هدية عبد الهاي، الفصول المنظومة لتكون أقاصيص غنائية تغنى و تمثل .[3] ثم تطورت العروض خطوة فخطوة، و حين تأسست الجامعة الأردنية عام 1963 أفسحت المجال على مدرجاتها للأنشطة المسرحية، فشارك في هذه الحركة بعض الأندية الطلابية للجامعة ، و ساعدهم في ذلك بعض ذوي الخبرات من عرب و أجانب .[4] و قبل ذلك في عام 1960 أُدخل في برامج المدارس حصة أسبوعية للتعليم الفني، كانت تتحول الى حصة للتمثيل اذا ما توافر المدرس الذي يتقن هذا الفن و كان على كل مدرسة اعدادية و ثانوية، أن تقوم باخراج مسرحية، بمساعدة خبير كان قد عين لاعطاء التوجيه و الارشاد. [5]

---

(1) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي: 277 .

(2) محمد نصار: تذوق الفنون الدرامية: 67

(3) ينظر: عبد الرحمن ياغي: 235

(4) ينظر: نفسه: 237

(5) ينظر: علي الراعي: 278 .

كان لهذه النشاطات الطلابية، و الجامعية دور بارز في تكوين جمهور متحمس لمشاهدة المسرح، و تطلّع هذا الجمهور الى المزيد، أدى الى تشجيع العاملين في هذا المجال.

إن هذا التشجيع، مع وجود حافز الفرق الأجنبية كهواة المسرح في المجلس الثقافي البريطاني في القدس، و كهواة الدراما التابعين لمركز المعلومات الأمريكي في عمان، أدى الى تأسيس أسرة مسرحية أطلق عليها اسم (أسرة المسرح الأردني)[1]، و كان الخبير الذي عين للارشاد في المدارس، رئيساً لهذه الفرقة المتكونة من أصدقائه و زملائه و مجموعة من الشبان الهواة، و دخلت في هذه الفرقة المرأة الأردنية أول مرة و وقفت على خشبة المسرح جنباً الى جنب مع الرجل، و بهذا تكونت فرقة مسرحية كاملة بوجود المرأة و الرجل، حيث جرى العمل بجد في الأشهر الثلاثة الأولى حتى قدموا مسرحية"الفخ" للكاتب العالمي "روبرت توماس"[2]، و أعجب عملهم هذا، الجمهور كما لقوا التشجيع من لدن وزارة الثقافة و الاعلام التي احتضنتهم، و بهذا كان أول فرقة مسرحية حكومية تحمل اسم "أسرة المسرح الأردني" و حاول المشرفون و سائر أفراد هذه الأسرة أن تكون خطواتهم الى الأمام، فخططوا و رسموا و درسوا، و تهيأت لهم بعض الفرص المادية و المعنوية فقدموا عروضاً اعتمدوا فيها على نصوص أجنبية، و في موسم من المواسم التي قدمت فيها هذه الفرقة عدة مسرحيات، حاولت أن تمد يدها الى مختلف المدارس المسرحية و الى مختلف العصور، و لعلها أرادت ان تضع أمام الجمهور أنواعاً مختلفة ليحكم بنفسه على أيها أكثر ملاءمة له في هذه المرحلة، و بذلت الأسرة جهوداً متواصلة و مضاعفة في كل موسم، حتى تتطور و تنمو و تتخلص من تكرار نفسها، و هكذا هيأت نفسها لتشارك في مهرجان دمشق الأول للفنون

(1) ينظر: عبد الرحمن ياغي: 239 .

(2) ينظر: علي الراعي: 278 .

المسرحية سنة 1969، حيث اشترك عدد من الدول العربية، و كانت هذه الأسرة ضمن المشتركين، ثم شاركت فيه مرة أخرى في السنة المقبلة بمسرحيتين، و قد أتيحت الفرصة للمخرج"هاني صنوبر" -الذي كان يقوم باخراج معظم المسرحيات، الممثلة من لدن الأسرة- أن يشارك في الندوة التي عقدت في نطاق مهرجان دمشق الثاني، لمناقشة موضوع (المسرح العربي و الثورة)، و هكذا نجد أن مشاركة الأسرة في المهرجان الأول، جعلتها في ما بعد تقوم بدور أكثر جدية و اهتماماً بقضاياها.[1] و بعد عام 1971 مرّ المسرح الأردني بمرحلة جديدة، على رأي "حاتم السيد" المخرج و الرئيس لقسم المسرح بوزارة الثقافة و الشباب، و هي مرحلة تخرج المسرحيين الأكاديميين، فهولاء بدأوا بتقديم أعمال مسرحية عربية جادة، و أول عمل قاموا بتقديمه كان مسرحية"الزير سالم" ل "ألفريد فرج"، و باخراج "حاتم السيد". و هذه المسرحية هي أول عمل قام باخراجه بعد عودته من القاهرة، حيث تخرج في المعهد العالمي للفنون المسرحية.[2]

مرّ المسرح الأردني بهذه المراحل، حتى و صل الى ما هو عليه الآن، حيث برز كتاب محليون واصلوا الكتابة للمسرح، كتاب من الجنسين منهم "هاشم غرايبة و جمال أبو حمدان".

ولكن تركيزنا هنا على كاتبة برزت في هذا الميدان، تمثل مسرحياتها قمة أدبية و فنية، و ذات مغزى اجتماعي و سياسي، و مثل الكثير منها على المسرح الأردني في وقت نلمح فيه قلة من الأديبات و الفنانات يتوجهن الى الكتابة المسرحية، و لكنها برزت مع بعض الأسماء العربية الأخرى، أشهرها " فتحية العسال" من مصر، حيث تكتب منذ مدة طويلة للمسرح، و تهتم بهذه القضية.

---

(1) ينظر: عبدالرحمن ياغي: 239-264 .

(2) ينظر: علي الراعي: 282 .

و هذه الكاتبة الأردنية التي تحمل الجنسية الفلسطينية، هي" ميسون حنا" و بدلاً من أن نكتب عنها، نتركها تعرف بنفسها و تحكي عن سيرتها المسرحية :

أنا الدكتورة ميسون سليمان جرجيس حنا، من مواليد عمان، 1955، لكنني من أصل فلسطيني من (الطيبة) قضاء رام الله، عشت طفولتي في القدس، حيث بعد ولادتي بعامين أو ثلاثة انتقلنا إلى القدس ثم انتقلنا ثانية إلى الأردن عام 1969، بعد أن نفي أبي من القدس من قِبل القوات الإسرائيلية عام 1968، أنهيت دراستي الثانوية في مدينة الزرقاء في الأردن ثم سافرت إلى أوكرانيا حيث درست الطب، وتخرجت عام 1982 ومارست العمل في القطاع الخاص ثم في عام 1991 عُينت في القطاع العام في مركز صحي حكومي أعمل فيه إلى الآن.

أكتب للمسرح لأني وجدت نفسي تلقائياً أعبر بأسلوب مسرحي، ولا أعرف كيف بدأ هذا، ولكني عندما أكتب نصاً مسرحياً أجدني أتحرك فيه مع شخصياتي بسلاسه، وأعيش دور كل شخصية من الشخوص وأندمج معها، هذا لا يحدث معي عندما أكتب بلون آخر من ألوان الأدب. لاحظت أنني عندما أكتب النثر أتطرق أحياناً كثيرة للحوار، فلا أستطيع أن أبتعد عن المسرح كلياً. بالمناسبة أنا لم أنشر أي كتابات نثريه، وإن كانت توجد لي مخطوطة قصص قصيرة تحت عنوان لغة العناكب، المسرح هو مرتعي الذي أتنفس من خلاله وأعبر عما يجول بذهني من أفكار وهموم.

كاتبات المسرح قليلات بشكل عام، ولكن هناك من برزن في كتابة هذا الفن وأثبتن موجوديتهن، مثل: فتحية العسال من مصر، ولكن يجدر بالذكر أني لا أؤمن بشيء اسمه أدب المرأة. فالأدب هو الأدب بغض النظر عن كاتبه، والنص الأدبي الذي يعجبني هو النص الذي اتفاعل معه وأعيشه أثناء قراءتي له بغض النظر عمن كتبه، ولكني تأثرت بتوفيق الحكيم لتطرقه للتراث والأسطورة التي أعشقها وأتطرق إليها في كتاباتي، حيث تأثرت بكتاب ألف ليلة وليلة ومنه استوحيت فكرة مسرحيتي مدينة الرهان، وشخوصي الأسطورية أعشقها بشكل خاص وإن كنت أعشق جميع شخوصي المسرحية إلاّ إني اتحيز لجانب الشخصيات الأسطورية أكثر مثل شخصية الشيطان

والساحر في مسرحية مدينة الرهان، وكذلك شخصية الجني والجنية في مسرحية عازف الناي.

أما السياسة فقد أثرت بي بأسلوب غير مباشر، حيث وجدت نفسي ذات يوم أولد في بيت سياسي حيث أن أبي من مؤسسي الحزب الشيوعي الأردني ومن كبار رجال السياسة، وكذلك أمي وأخوي وأختي ينتمون إلى الحزب الشيوعي الأردني، أنا الوحيدة التي لا انتمي للحزب وإن كنت وجدانيا اتضامن معهم ومع أفكارهم.

تشرد أبي أربع سنوات حيث كان مطارداً لانتمائه للحزب الشيوعي، وبعدها قُبض عليه وقضى في سجن الجفر في الأردن أربعة سنوات أخرى، خرج من سجنه وأنا في التاسعة من عمري لالتقيه وأتعرف على الأب في حياتي الذي فقدته في طفولتي المبكرة.

غالباً ما أتطرق للحرية في كتاباتي، الحرية التي سُلبت من أبي ردهة من الزمن، الحرية التي لولاها لما استطاع الغير التحليق في الفضاء، الحرية التي لولاها لما تحرك الشعب الفلسطيني لينتفض انتفاضته الكبرى، ولما سجل أهل غزة أسطورة الحياة، ولما أثبت الشعب العراقي وجوده رغم ما يعانيه من اضطهاد وقهر، الحرية التي دافع عنها اللبنانيون وسجلوا ملحمتهم البطولية.

باختصار الحرية التي نعيشها هي سيناريو يكتبنا ويزج بنا في التاريخ ليفتح مصراعيه على العالم وينثر من مكنوناته على الثقافة العالمية، فنقتطف منه نحن أشياء نزين بها أعمالنا الأدبية.

أنا أمارس الكتابه حتى الآن، ولكن بشكل محدود وخصوصاً بعد زواجي عام 2003 من مقدم متقاعد، مثقف يقرأ ما أكتبه ويعلق عليه، إلاّ أن إنشغالي بالبيت وعملي حتى الساعة الرابعة مساءً يحدان من إمكانية ممارستي الكتابة ... ولكن رغم ذلك لن أتوقف، وأعد أن استمر.[1]

---

(1) رسالة خاصة أرسلتها الكاتبة الى الباحثة. بتأريخ: 26-1-2011.

الفصل الأول

مسرح (ألف ليلة و ليلة)

- مدخل
- المبحث الأول : (ألف ليلة و ليلة) إطاراً عاماً للمسرحية

مسرحية (عازف الناي)

- المبحث الثاني : شخصيات من (ألف ليلة و ليلة)

مسرحية (مقتل شهرزاد)

- المبحث الثالث : مواقف من (ألف ليلة و ليلة)

مسرحيات: (مدينة الرهان)، (الدوامة)، (الحلم)



المبحث الأول

مليون نظرة جانبية سريعة لا تساوي نظرة واحدة ملية (أريك بنتلي)

مسرح (ألف ليلة و ليلة)

مدخل:

ليس المسرح مجرد ألعاب و تمثيل، أو قطع أدبية في حلى فنية، بل إنه الحياة، إنه الناس، ناس يصنعون فناً خارجاً عن أنفسهم، إنه نسخة عن الحقيقة و الواقع.

و حكايات (ألف ليلة و ليلة) غدت كل ليلة و ليلة، انتقلت عبر الأجيال، حفظها آلاف الأشخاص، و إستلهمها مئات الأدباء و الفنانين في الشعر و القصة و المسرح و الفنون كافة.

حتى الآن، هناك ملامح من هذه الحكايات غامضة و غير معروفة و لا محللة، و كاتبها يظل مجهول الهوية.

إذن الغموض و تعددية الأجواء، و إختلاط الألوان من الشخصيات و الحياة، و حتى المأكولات، و الخيال العميق المفتوح، و أشياء أخرى كثيرة، أبقت الحكايات متداولاً حتى زماننا هذا، المسمى بزمن التكنولوجيا. كما أبقت شهرزاد على قيد الحياة.

فإذن إنها حكايات من أجل الحياة و حب الحياة، و إذا أمعنّا النظر في نهايات الحكايات أدركنا هذه الحقيقة. النهايات السعيدة، و انتصار الحق على الباطل، توضح لنا أن شهرزاد تحاول أن تقنع المتلقي بفعل التحول، من الشر إلى الخير، و من أجل حياة حقيقية بعيدة عن البطش و سفك الدماء بالباطل.

إذن النهايات من أجل التعليم، و فعل الإقناع، جاءت بكل هذا التفاؤل، حتى إن كنا متأكدين من أن النهايات السعيدة لا وجود لها في الواقع دائماً، و لكن الأمل هو آخر ما يبقى للإنسان في جعبة الحياة، لأجل عدم الإستسلام .

و لذلك تنتهي أكثرية الحكايات بنهاية سعيدة و تشجّع المتلقي على الصبر، و الثقة العالية، و غير عمياء بالنفس. ان هذا و أشياء أخرى كثيرة، جعلت الحكايات خالدة و ((تكتسب أهمية متزايدة كلما تعقدت أوجه الحياة و سبلها و تنوعت وسائل الإتصال المسموعة و المروية، وهي تبحث في خزين الحكاية و أشكالها و مادتها و فضاءاتها لتعيد إخراجها في هذا الثوب أو ذاك)) [1] .

من أجل هذا ذهب كُتاب المسرح يستلهمون هذه الحكايات، و بما أن المسرح هو الحياة كما ذُكر، و لأن الحكايات من أجل الحياة، فهناك ترابط وثيق بين الحياة و ما هو من أجله .

فإذن التواءم هو أهم ما يقرب بين المسرح و الحكايات. فضلاً عن ما في الحكايات من أجواء و قالب مسرحي و ((ذلك لكثرة ما فيها من حركة و حوار و قلة ما فيها من تحليل و تشخيص)) [2].

و لكثرة ما فيها من تفاصيل دقيقة مثل: الديكور و الموسيقى، و الشعر، و الشخصيات المتنوعة، و الضحك، و الإثارة، و البكاء، و الألم-جميع أنواع الأحاسيس- و كل هذه العناصر مشتركة بين الحكايات و المسرح، و لذلك غدت أكثر مصادر الأدب الشعبي تأثيراً في المسرح .

و لكنْ كالعادة تأخر كُتّاب العرب في الاستلهام من هذا الموروث الغني و الشيق، و تأخر إهتمامهم به ((رغم كل ما وصف به الكِتاب من نعوت جميلة، و من

---

(1) محسن جاسم الموسوي : مجتمع ألف ليلة و ليلة: 19.

(2) نقلاً عن: فائق مصطفى : أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر : 14.

شهرة عالمية))[1]، أي كتاب - ألف ليلة و ليلة- و باتوا يهتمون به بعد أن اشتهر في الغرب، و ظهر بسببه مذاهب جديدة، وقتها فحسب إلتفتوا إليه و تذكروا مسح الغبار عنه، لأنه كان عندهم مجرد حكايات تُروى، أو تقرأمن أجل المتعة و التسلية، إلا أنه و نتيجة لتقدم الوعي الثقافي، نال إعجاب الفنانين و الأدباء و راحوا يستلهمونه في أعمالهم.[2] و لكن قبل إستلهامه كان همهم الأول نسبته الى أنفسهم قبل دراسته أو التعلم منه.

و بما ان هذه الحكايات هي نصوص مفتوحة دون منازع، و هي القادرة بأمتياز على تحقيق سلسلة الإنزياحات مرة و التوريطات للقارئ الواحد مرة أخرى، أنها المكيدة و الإستدراج، المصيدة و الشِباك، و هي لذلك تستدعي المترجم و المعد و المخرج و المنتج و الكاتب بأستمرار[3] .

و هكذا أصبح الرسامون أمثال: (دولان)، و المسرحيون، و المخرجون، و الأدباء، و الشعراء، يستلهمون هذا التراث، في جميع أنحاء الأرض بسبب ترجمته إلى اللغات كافة، و إنتشاره الواسع.

واستلهم الكُتاب المسرحيون هذه الحكايات و أخرجها المخرجون حتى صار هناك تقليد و هو ((التقليد الذي جرى عليه كتاب المسرح بإستيحاء حكايات (ألف ليلة و ليلة) في موضوعات مسرحياتهم، منذ صدور مسرحية رائد المسرح العربي

---

(1) أحمد محمد الشحاذ: الملامح السياسية في حكايات ألف ليلة و ليلة: 28.

(2) ينظر: سلوى جرجيس سلمان: أثر (ألف ليلة و ليلة) في المسرحية العراقية المعاصرة 1968-1990: رسالة ماجستر.

(3) ينظر: محسن جاسم الموسوي: 24.

(مارون النقاش) (أبو الحسن المغفل و ما جرى له مع الخليفة هارون الرشيد) في منتصف القرن التاسع عشر))[1].

و كل كاتب عمل كمصمم للأزياء مع الحكايات، إستلهم تصميماً معيناً من حكاية، أو من عدة حكايات، و صمم زياً و ألبسه فكرته هو، فبذلك نشم رائحة الحكاية، من الملبوس أو من المسرحية الجديدة، إما يعجبنا فنتقبله أو لا يعجبنا فلا نلتفت إليه .

و ميسون حنا استلهمت من الحكايات، أموراً و تفاصيل صغيرة جداً، و أحيانا شخصية من الشخصيات، أو موقفاً من المواقف، أو جواً، أو إطاراً عاما.

و لكن أهم ما استلهمته الأشياء الصغيرة الضمنية التي هي غير مباشرة، و استخدمتها أيضا بطريقة غير مباشرة، منها تضمين السياسة مع موضوعات عامة، اجتماعية او عاطفية، و احيانا واقعية.

و لكنها تهتم كثيرا بذلك التضمين، و في الحكايات كثيرا ما نجد طرحاً و نقداً للقضايا السياسية و للسياسيين أيضا.

فحكاية الاطار التي هي حكاية (شهريار) نجدها قضية سياسية تتمثل في فساد الطبقة الحاكمة، فخيانة زوجته مع أحط عبيده منزلة، ألا يعني هذا الفساد عينه؟ [2]

و منذ ذلك الوقت وحتى الآن الفساد في الطبقة الحاكمة أكثر إنتشاراً من الفساد في أية طبقة أخرى من الطبقات الإجتماعية .

و ((إن أبسط أمر يمكن ملاحظته في حكايات الليالي هو أننا لو فرغنا هذه الحكايات و نزعنا عنها حشو و سرد الحوادث غير المرتبطة بحياة بطلها و بطلتها،

---

(1) فائق مصطفى: أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر: 14 .

(2) ينظر: أحمد محمد الشحاذ : 35.

لوجدناها مرتكزة على شخصيات الملوك و الوزراء و الأمراء و القادة و القضاة و الولاة)) [1].

و تركيز كاتبتنا و مسرحياتها على الحكام، و كيفية حكمهم و تورطهم مع الأغراب و عقد العلاقات مع الأجانب، كل ذلك يشكل أهم رابط مشترك بينها و بين الحكايات .

و لذلك عكفنا على هذه الدراسة، فإذن القضية السياسية و التقنع بالدين أهم ثيمة مشتركة بين المسرحيات و بين حكايات الليالي.

و لكن يثار سؤال مهم يطرح نفسه: لماذا (ألف ليلة و ليلة) ثيمة لمغزى سياسي ؟

كما ذكرنا أن الحكايات في أغلبها متضمنة قضايا سياسية، و الحديث عن السياسة و عن المسائل السياسية، حديث جاف و بارد، لا يهضم لوحده، و إدخاله إلى الأدب يعني ترطيبه و جعله مهضوما، و مقبولا، و مفهوما، لدى الجميع، نقول الجميع لأن المسرح للجميع، و ليس للنخبة فحسب، لأنه صوت و صورة و فهمه أسهل عند عامة الناس، من فهم الروايات و القصص و الفن بشكل عام، و هذا طبعا نسبي و ليس مطلقاً.

و (ألف ليلة وليلة) تُسهل هذا كثيراً، لأنها في الأساس متوغلة في أعماق المجتمع و تمثل رداءً مزركشا و مشوقا و خياليا لاكساء موضوعات سياسية جافة .

فإذن (ألف ليلة و ليلة) يرطب الموضوعات، و يسهل للمؤلف الوصول إلى غايته، و لكن ذلك ليس بالأمر السهل، بل ينبغي للمؤلف ان يكون موهوبا و مبدعا ليبين شخصيته و موضوعه هو، و ألا تطغي الحكايات على شخصيته و موضوعه، لكي لا يكون مُقلدا و عمله لا يكون تكرارا .

---

(1) نفسه : 36.

و مؤلفتنا إستوحت هذه الحكايات، و لكنها إستطاعت أن تكون مبدعة، و أن تحافظ على شخصيتها و صوتها. فربطت بين قضايا سياسية و وقائع معاصرة مع أجواء (ألف ليلة و ليلة)، بحيث يستطيع المشاهد أو القارئ أن يشاهد المسرحية و تصله المتعة الفنية في وقت الأحداث و وقت المشاهدة و بعد ذلك، إذ هناك موضوعات و أحداث، حدثت في سنة معينة وهي مسرحت تلك الحادثة في حينها، و لكن المسرحية لم تخفت أو تخمد بعد ذلك الوقت، بسبب فنية حبكتها و نسجها مع أجواء خيالية منها أجواء(ألف ليلة و ليلة)، و قد نجحت في ان تجعل المسرحيات سياسية بأسلوب خفي غير مرئي و فيها قضية الدين و نقد الواقع، مع قضايا وطنية و بعض الأفكار الماركسية، و كل ذلك و المُتعة حاضرة، و المسرحيات إستطاعت ان تسجل لنفسها الإستمرارية و التوهج بعيداً عن الخفوت.

وقد اتخذت من الحكايات إطاراً عاماً لمسرحيتها المشهورة (عازف الناي)، و التي حصلت على جائزة أفضل نص مسرحي محلي في مهرجان (عمون) سنة 2001 . و أيضا على درع قدمى مبدعي الزرقاء من نادي (أسرة القلم) .

كما إستوحت شخصيات من الحكايات في مسرحيتها (مقتل شهرزاد) .

وفي الوقت نفسه استوحت مواقف من الحكايات في مسرحياتها (مدينة الرهان)، (الدوامة)، (الحلم) .

عازف الناي: ـ

إذا نظرنا إلى مسرحيات (ميسون حنا) نجدها تقليدية من حيث البناء. حتى مسرحياتها القصيرة في البناء تقليدية، أذ تبدأ بالاستهلال ثم الوسط فالنهاية. و جعلتها في عدة لوحات، و كل لوحة في عدة مشاهد، وكثيرا ما تكون النهايات مفتوحة لأنها تصور الواقع، أو حادثة معينة، فلا تحاول أن تسبق الحوادث فتترك النهاية كما هي في الواقع.

إستطاعت الكاتبة عن طريق خيالها، الجمع بين أطراف شتى لا رابط بينها، و أن تمزج باحكام بين ما تريد الحديث عنه، و بين حكايات من (ألف ليلة و ليلة) و أشياء أخرى مثل رواية من الروايات، أو مقطع شعر أو مثل من الأمثال الشائعة المنتشرة بين أفراد المجتمع، و كلما كان إطلاع المشاهد أو القارئ واسعاً، إستطاع أن يتعرف مدى توقد ذهن كاتبة هذه المسرحيات .

فهي إذن خرجت على ما هو مألوف في استلهام (ألف ليلة و ليلة) وفي مسرحيتها (عازف الناي) إستطاعت أن تجمع بين الموروث و المعاصرة و ما يتوسط بينهما.

المسرحية تدور على عازف (ياقوت) يريد الإسترزاق عن طريق عزفه، و حكاية من حكايات (ألف ليلة و ليلة) و آثار من قصيدة (جبران خليل جبران) المعروفة، إذ من الصعب أن يُذكر العزف على (الناي) و لا نتذكر قصيدة (المواكب)، و بين هذه الأشياء نجد موضوع المسرحية يلتمع لنا، و هو موضوع سياسي و وطني. إذن نجد هنا الموروث، و المعاصر وما بينهما في مسرحية واحدة ممتعة، و كما نعلم أن ((الأصل في النص أنه يحيل على عدد لا متناه من النصوص))[1].

هنا سنتحدث عن هذه المرجعيات، كل على حده، و عن المسرحية لنرى مساحة الإبداع فيها .

أولا: الحكاية :

في الليلة الأولى بعد المئتين، هناك حكاية تدور على إعجاب الجن بكمال و جمال الإنسان، و في الحكاية صراع من أنواع شتى، و صراع الجنيين يؤدي إلى حدوث أحداث كثيرة .

---

(1) عبد الواسع الحميري: الخطاب و النص : 176 .

تبدأ الحكاية بالحديث عن ولد جميل يشبه القمر في الطلعة إسمه(قمر الزمان)، يحاول والده تزويجه لكنه يأبى

فيحبسه في قصر مهجور زمناً طويلاً. تراه جنية و فتعجب بجماله و كماله .

وفي مكان آخر تجري القصة نفسها و لكن هذه المرة مع فتاة كالبدر إسمها (بدر) تعاقب لأنها تأبى الزواج و تسجن في قصر فيعجب بجمالها جني .

بعد ذلك يلتقي الجنيان فينشب بينهما صراع، حول مَن مِن الإنسين أجمل من الآخر، يشتد الصراع و الطرف العنيف هو الجنية(ميمونة) فهي أعنف من الجن الذكر، ثم يأتيان بالفتاة، و يقارنان بينهما، و في ذلك الوقت يولد حب عنيف بين الأنسين، فلأجل ذلك يهجر (قمر) بلاده، و والده، ومملكته لأجلها، و لكنها في النهاية تعشق ابن (قمر) من زوجةٍ أُخرى، فتخونه و يتركها و يرجع إلى والده و مملكته.

و ما ان يبدأ الحب بين الإنسين حتى يختفي الجنيان و يبدأ ذلك الصراع الطويل بين بني البشر .

و الرابط المشترك بين هذه الحكاية المشوقة، و المسرحية هو حكاية الجنيين و صراعهما مع بعض بسبب الإنسان .

يترك (قمر) بلاده من أجل الفتاة، و في النهاية، يرجع (قمر) إلى مملكته و وطنه و والده الذي انتظره مدة طويلة من الزمان .

يعيش الجن عادة في الأماكن المقفرة:

في القصر الذي سجن فيه (قمر) ((كان هناك بئر روماني معمور بجنية ساكنة فيه و هي من ذرية إبليس اللعين و إسم تلك الجنية (ميمونة) إبنة دمرياط أحد ملوك الجان المشهورين))[1].

---

(1) الليلة السابعة بعد المئتين: (ألف ليلة و ليلة): طبعة منقحة و مهذبة و مصححة: دار البحار: 105

و في المسرحية:

((في الخلاء ...ترى بعض الأكواخ عن بعد. أشجار متفرقة في كل مكان. ياقوت نائم تحت شجرة، محتضنا نايه، ياقوت يبدو وسيما، رقيق الملامح .

يدخل الجنيان برطوش و مزدان ....))[1].

جنية المسرحية إسمها(مزدان) و لكن الكاتبة إستعارت إسم جنية الحكاية (ميمونة) للإنسية التي تحب (ياقوت) .

و جنية المسرحية هي في الواقع تمثل الغريب والأجني، و ليست جنية حقيقية كما في الحكاية، فهي كثيرا ما تشبه الأمريكان و الأنكليز، بجن، أو عفاريت، لأنها تراهم أبناء أبالسة، و عالمين بكل شاردة و واردة، أي انها تصورهم أسوأ تصوير، و عندها هم الطرف السيئ في الصراع بين الخير و الشر دائما، و أحيانا يفوزون.

و الجنيتان متشابهتان من حيث أنهما(أبناء إبليس) و لكن جنية الحكاية كانت مسلمة و لذلك أعطت بعض صفاتها ل(مزدان) و إسمها للانسانة .

مزدان: إنه أسرني بفتنته

ليس له شبيه........ أهوى وسامته.[2]

و في الحكاية:

((ميمونة أرخت أجنحتها و وقفت على السرير و كشفت الملاءة عن وجهه و نظرت إليه، و إستمرت باهتة في حسنه و جماله ساعة زمانية و قد وجدت ضوء وجهه غالبا على نور الشمعة و صار وجهه يتلألأ نورا وقد غازلت عيناه و أسودت مقلتاه و إحمر خداه و فتر جفناه و تقوس حاجباه و فاح مسكه العاطر))[3].

---

(1) مسرحية عازف الناي: 56.

(2) نفسه: 56،57 .

(3) الليلة الثامنة بعد المئتين: (ألف ليلة و ليلة): 105.

قالت ميمونة ل(دهنش) : هل أنت مجنون حتى تقيس معشوقتك بمعشوقي؟... ويلك يا دهنش هل أنت أعمى، أما تنظر إلى حسنه و جماله و قده و إعتداله ؟[1]

مزدان: لماذا فككت أسره؟

برطوش: لن يبقى أسيرك إلى الأبد...

مزدان: إبتعد عني أيها اللعين

برطوش: لا تتهوري يا مزدان.. إني أحذرك

مزدان: لن يرحل عن ديارنا [2]

فصراع الحكاية بين الجنيين كان من أجل فرض رأي الجنية على الجني، و لكن صراع المسرحية بين الجنيين أعمق بكثير، فبرطوش يحب مزدان و هي تحب ياقوت، و لكن برطوش قد قرر عدم الإستسلام، وهما في صراع مع نفسيهما ومع بعضهما و مع الإنسي ايضا.

و الصراع في الحكاية بين الجنيين صراع خارجي،أي من جهة واحدة، و حله كان بسيطا.

و النهاية متشابهة أيضا:

((تجهز قمر الزمان و سافر مع أبيه الملك شهرمان إلى ان وصلا إلى جزائر الخالدات، فزينت له المدينة، فإستمرت البشائر تدق شهرا كاملا،و جلس قمر الزمان يحكم مكان أبيه))[3].

---

(1)الليلة (212، 213): (ألف ليلة و ليلة) : 110.

(2) المسرحية: 98.

(3) الليلة (289): (ألف ليلة و ليلة) : 205.

و في المسرحية:

ياقوت: سوف اعود إلى بلدي، سأعود، مهما كانت النتيجة....... .

ونسمع عزفا على الناي . [1]

أمّا النهاية فتتمثل في الرجوع إلى الوطن و الأم، و الوطن يستقبل الاثنين بالحفاوة و الإكرام .

هذه هي النقاط المشتركة بين الحكاية و المسرحية، ولو أننا لسنا بصدد الموازنة، بل بصدد كيفية إستلهام الكاتبة الثراث، أي حكايات (ألف ليلة و ليلة)، و كيفية توظيف ذلك في المسرحيات، و بما أن((الفنان هو المعبر عن عصره بصدق يتوافق في تعبيره إيقاعه الفكري مع إيقاع زمنه المعيش حيث يلتقيان في لحظة واحدة، فمع المحافظة على الأداء الفني المحتفي بلونه و شكله و إطاره يجب بذل غايته بالرؤية الذهنية لتموجات العصر ليركب بناءً فنيا واعيا مركزا عن طريق التجسيد بأسلوب غير مباشر بالطبع. بل عن طريق إيحاء صورة وحدة خفية تحسها و لاتكاد تلمسها)) [2].

أخذت الكاتبة شيئاً بسيطاً من الحكاية، لكنهاإستفادت منه الكثير، و إستفادت من أجواء الليالي الخيالية و العجائبية و جعلت موضوعها و أحداث مسرحيتها تحدث في تلك الأجواء المشوقة.و طرحت قضاياها بوساطة أجواء حية و لافتة للنظر.

و مرجع آخر من مراجع هذه المسرحية قصيدة (المواكب لجبران خليل جبران).

هذه القصيدة تعد قصيدة صوفية و نقدية، تنقد الواقع و تنادي بالرجوع إلى الحياة البدائية و إلى أحضان الطبيعة، حيث العشب فرشٌ و السماء لحافٌ، و باقي الأشياء الأخرى ينبغي الزهد فيها، كما يقول : (زكي نجيب محمود): ((سر السعادة

---

(1) المسرحية: 102.

(2) رجاء عيد: فلسفة الإلتزام في النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق: 89.

في قلة الحاجات، فقل لي كم تتطلب لحياتك من حاجات، أقل لك كم أنت سعيد)) [1].

هـــل فرشـــت العـــشب لـــيلا   و تلـــــــحفت الفـــــضـــا

زاهـــدا فـــيما سيــــأتي   ناســـيا مـــا قـــد مـــضى؟ [2]

نرى في القصيدة نفحة صوفية، و مبدأ من مبادئ الصوفي الكبير (جلال الدين الرومي)، والذي هو التناسخ

ظين كة هاتة طياني توور ئةى دلَبراو

مةستة توورو، نووضي مووسا تريشقة تاو [3]

و جبران يقول:

إنـــما النـــاس ســـطور   كتبـــت لكـــن بـــماء [4]

فهو في هذا البيت بالذات يبين لنا أنه مؤمن بهذا المبدأ، حيث أن الإنسان يتجلى في عدة صور على الأرض، فشَّبهه بالماء، من حيث كيفية تبخره و رجوعه مرة أخرى إلى الأرض، فمادام الأمر كذلك فلماذا نشتغل بأمور تافهه و لِمَ لا نرجع إلى القانون الإلهي حيث لا وجود للراعي و لا القطيع، بل هناك الحرية الكاملة :

لـــيس في الغابـــات راع   لا و لا فيهـــا قطيـــع

فالـــشتا يمـــشي و لكـــن   لا يجاريـــه الربيـــع [5]

---

(1) زكي نجيب محمود: قصاصات الزجاج: دار الشروق: مصر ـ1974 : 118.

(2) قصيدة المواكب : 14 .

(3) ئةحمةد تاقانة: جةلالةدديني رؤمي و سرودي نةى: 35 .

(4) المواكب : 14 .

(5) نفسه: 14 .

ومن منطلق الأنسان و الماء نجد في المسرحية فكرة رجوع(ياقوت) إلى وطنه، لأنه مهما إبتعد، لا بد أن يرجع إلى أرضه و جذره حتى لو كان بصورة أخرى، أو طبيعة أخرى.

مع وجود إختلاف بين فكرة القصيدة و فكرة المسرحية . و قد أكدنا أننا لسنا بصدد الموازنة .

تتكون القصيدة من خمسة مقاطع كل مقطع يدور على موضوع من الموضوعات المتعلقة بالحياة مثل(الخير و الشر، الدين، العدل، السعادة، و الموت).

و سنتحدث قليلا عن (الدين و العدل)، لأن المسرحية تهتم بهذين الموضوعين :

فالدين كالحقل الذي لا يهتم به إلا أصحاب المصالح فالعبادة و الدين ناجمان إما عن طمع في الجنة، و إما عن الخشية من النار .

و هناك من يتمسك بهما لأهداف شخصية في هذه الحياة ليتظاهر بلباس الورع و التقوى..

أما صوت الناي فهو الصلاة و الدين الحقيقي، و هو خالد بعد زوال الحياة .

و الدين في الناس حقل ليس يزرعه غير الأُلى لهم في زرعه وطرُ

أعطني الناي و غن فالغنا خير الصلاة

و أنين الناي يبقى بعد أن تفنى الحياة[1]

أما ما يخصُ العدل فهو يسخر من قيم العدل عند الإنسان، فالعدل عند الناس يبكي الجن لأنه ليس بعدل .

فقاتل الجسد يُقتل أما قاتل الروح فلا يعاقب و لا يُسأل.

---

(1) المواكب : 5 .

أما في الغاب فليس هناك عدل ولا ثواب ولا عقاب، فالسرو لا يعترض على ظل صفصاف إذا إقترب منه، أما عدل الناس فهو كالثلج سرعان ما يذوب أمام شمس الحقيقة.

و الناس يقحمون الدين في كل الأمور و يعدون كل ما لا يعجبهم، بدعة تخالف الكتب المقدسة.

أما الغناء فهو عدل القلوب، و صوت الناي سيبقى بعد زوال الثواب و العقاب . [1]

و الكاتبة، في أكثر من مسرحية، تنقد إقحام الدين في جميع الأمور، و جعله قناعا لأخفاء الزيف و الكذب و المصالح الشخصية، و لاسيما الطبقة الحاكمة، فالدين عندهم سلعة يتاجرون بها، لإبقائهم أطول مدة ممكنة على كرسي الحكم . و هم أفسد طبقة كانوا من الناحية الدينية، ولا يزالون، و الحاكم الذي لا يكون كسابقيه، مصيره يكون كمصير(عبد الكريم القاسم) و أمثاله .

في هذه المسرحية تنقد ميسون عدل الناس و ترى أن لا وجود للعدل أو الحرية، كما في قصيدة جبران :

و العدل في الأرض يبكي الجن لو ... به و يستضحك الأموات لو نظروا

أعطني الناي و غن ... فالغنا عدل القلوب

و أنين الناي يبقى ... بعد ان تفنى الذنوب[2]

وفي المسرحية:

شيخ البلد: إذن نطلب إليك أن تكسر نايك، وتعيش مع الناس راضيا، قانعا

ياقوت: و إن رفضت....؟

---

(1) يُنظر: لؤي فريدة: قصيدة المواكب لجبران خليل جبران مع التحليل:
Zorona.3arabiyate.net: t2349-topic: 23-9-2010

(2) المواكب : 5 .

شيخ البلد: أخذت نايك و رحلت عن ديارنا لتعزف بعيدا عنا ما شيءت من ألحانك الرخيصة، على ألا يسمع أحد من أهل بلدتنا عنك شيئا.(1)

إذن لا وجود للعدالة إلا ظاهريا، و خلاص الإنسان يكون في الرجوع إلى الموسيقا و الطبيعة، و خلاص (ياقوت) من لاعدل الإنسان هو ترك الموسيقا، لكنه أبى ذلك، ففي الموسيقى راحة الروح، و التعبير عن ما في لب الإنسان من المشاعر و العواطف.

حتى لو لم يستطع كل انسان أن يعزف أو أن يعبر عما يجول بخاطره لكنه يرتاح و يحاول ان يستمع الى ما تعبر عنه الموسيقى او أي نوع آخر من انواع الفنون .

فذنب ياقوت هو أنه يعزف.........و قد عزف ألحانا منها التعبير عن الألم و عدم الإحساس بالحرية و أنواع أخرى من المشاعر و الإحساس بالكبت، فخشي الحاكم او شيخ ذلك البلد من أن يثور الشباب فقام بمنع (ياقوت) من العزف .

موضوع المسرحية:

تدور المسرحية على ثيمة (حب الوطن)، لكن الوطن يُترك في أول أزمة و أول مشكلة، بسبب ظروف و عوامل صعبة داخل الوطن، أو خارجها .

أمّا الظروف و التأثيرات الخارجية أي الأجنبية مُغرية في كثير من الأحيان لكن على الإنسان الواعي صدها لأنه مهما إبتعد فلن يرتاح بعيدا عن وطنه و أحبائه .

فـ(ياقوت) ما أن ينأى عن الوطن يدرك أن ما فعله ليس بالإختيار الصائب، و الحياة ليست الا إختيارات، على كل من منا أن يتعلم كيف يختار و ماذا يختار. و ان اختار الخطأ، يستطيع أن يصلحه و لا يخفيه، لأنه بذلك يخطئ ثانية .

فإن كنا صادقين مع أنفسنا اخترنا الصواب.

---

(1) المسرحية: 73.

و (ياقوت) أدرك أنه على الضلال وقتما إختار الشيء المغري البراق و اللماع من الخارج و ترك الجوهري الأصيل، لكنه سرعان ما يحس أنه جانب الصواب فيتراجع :

مزدان: نحن نعشق الفن، و نحب الفنانين. ألم تسمع بشياطين الشعر؟ سوف تراهم بعينيك هاتين.

ياقوت: شياطين الشعر؟ هل..هل عندكم شياطين إناثاً للشعر أيضا؟

مزدان: بكل تأكيد... و عندنا جنيات للملحنين، و العازفين.. ها أنا على سبيل المثال، مستعدة أن أكون شيطانك، الجنية التي تلهمك الألحان . [1]

هنا نقد واضح و جلي للأجنبي و تشبيههم بالجنيات، حسب لونهم و شكلهم الخارجي، و قدرتهم الفائقة على إغراء الشرقيين.و تقول أنهم شياطين، لأنهم يزيحون بأبنائنا عن الطريق الصائب.

و في هذا المشهد نقد للموسيقيين و الفنانين بشكل عام، لأنهم يهاجرون أوطانهم و يخدمون باعمالهم الغرب، و ليس أبناء بلادهم، و ذلك لأن الغرب يهتم بالفن و يستطيع فهم الفن. فبذلك يختارون الطريق السهل الجاهز. و ليس الإبداع أن تعرض خدماتك على من شبع من ذلك الإبداع، إن كان هناك إبداع، و الصواب أن يناضلوا لأجل أن يثبتوا قيمة فنهم في بلادهم، و لا يتحركوا لفعل شيء يجعل أبناء وطنهم أن يحترموا و يدركوا قيمة هذا الفن الذي أخذ من حياة الفنان كل عقله و روحه.

لكنهم عندما يصلون يدركون أنه من الصعب و المحال تقبل الشرقي في بلاد الغرب و إحترام ما يقدمه، لأنهم ببساطة ينظرون إلينا نظرة دونية.

و إثبات الذات في بلادنا أسهل بكثير من إثباتها في بلاد الأغراب.

و هناك نقد آخر ضمني، يبدو في الظاهر كأنه تناقض في المسرحية و لكنه في الحقيقة ليس سوى نقد للمجتمع .

---

(1) المسرحية: 78.

و التناقض في الظاهر هو وصف المكان و كأنه قرية صغيرة في مكان قفر:

(في الخلاء، ترى بعض الأكواخ عن بعد. أشجار متفرقة في كل مكان. ياقوت نائم تحت شجرة، محتضنا نايه....)[1].

كل ما هنا يشير إلى أن المكان هو قرية، و بالتأكيد ليس مدينة. و لكن المسرحية تسمي (ياقوت) الفنان و ليس (الراعي)، وتجعل من العزف عمله الرئيس.

و إذا قارننا بين هذين الشيئين وجدنا أن هناك تناقضا، اذ ليس هناك في البوادي من يقتات بالعزف، فهناك العزف ليس بمهنة ارتزاقية، بل الراعي يعزف عندما يكون وحيدا، و حتى يعزف للبهائم لأنه يعيش معها و يراها أكثر مما يرى البشر.

و لكن الأمر في المدينة مختلف، حيث هناك فنانون و موسيقيون يعتمدون على فنهم لكسب أرزاقهم.

و الحقيقة أن ذلك نقد لحكام المدن، و لشيوع البطالة بين الشباب، مع أننا في عصر التكنلوجيا و الفن، و الإعلام، إلا أن عقول بعض منا تشبه عقول شعوب الأزمنة القديمة، و كأنهم لايزالون عائشين في البوادي. و المدينة تشبه القرية، لأن التمدن ليس بالمكان بل بطريقة التفكير.

فالحكام يريدون أن يعيش السكان ساذجين و أميين حتى يبقوا على كراسيهم و لا يرى أحدٌ أخطاءهم الفظيعة.

الحبكة:

تعني الحبكة ((في الأدب القصصي، و المسرحي ربط الأحداث و الحالات، ربطاً متسلسلا محكماً، يجذب القارئ و المشاهد بعوامل التشويق و الإثارة، وصولاً بالتدرج إلى خواتم تكون نتيجة لاحقة، لأسباب سابقة)) [2].

---

(1) نفسه: 56.

(2) إيميل بديع يعقوب و د.ميشيل عاصي: المعجم المفصل في اللغة و الأدب: المجلد الأول، مادة "ح".

فالحبكة، إذن متعلقة بشكل المسرحية،و تعني الهيكل الذي يُحشى بالأحداث و الشخوص، وهي التي تنظم كل تلك المواد التي تجول في ذهن المؤلف، و تربط بعضها مع بعض، و((ينطوي على تطبيق قاعدة عقلانية على فوضى اللاعقل))[1].

لأن العقل و لاسيما في حالة الكتابة يشبه البحر الذي تعوم فيه جميع الكائنات، و المواد كتلك الكائنات تعوم جميعها و لكن الحبكة كأنها أداة تختار من كل تلك المواد، مادتها المحددة، و في هذا الإختيار يدخل التنظيم و القاعدة العقلانية، على ذلك الفوضى.

فهذا التنظيم يبدأ ببداية محددة و ينتهي بنهاية أو نهاية مفتوحة، ف((البداية و النهاية تمكنان القارئ من العبور من العالم الواقعي المحسوس إلى عالم النص، وفي نفس الوقت تضعان الحدود بين النص و اللانص))[2].

ان بداية هذه المسرحية إستطاعت أن تعبر بالمشاهد أو القارئ أجمل عبور، و أجذبه، إلى ما في النص :

مزدان: برطوش(تومئ إلى ياقوت) ها هو، أنظر إليه جيدا.

برطوش: هل هذا هو من سحرتك وسامته؟

مزدان: إنه ألطف من وقع عليه نظري، أليس كذلك ؟[3]

فغياب المباشرة، و درامية الموقف و الحوار، يجذب المتلقي الى أجواء المسرحية.

و الجنيان يمثلان الأغراب و الأجانب لأن المسرحية كما ذكرنا، تُشبههم بالجان لأنهم خلف كل الأحداث الكبيرة و الصغيرة التي تجري في ساحات الشرق الأوسط، فهم يعيشون معنا و في دواخلنا دون أن نراهم أو نشك في وجودهم خلف الأحداث،

---

(1) أريك بنتلي: الحياة في الدرامة: ت: جبرا إبراهيم جبرا: 39.

(2) حسين خمري : نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال : 104.

(3) المسرحية: 56 .

وعندما يحين وقت رؤيتهم و ظهورهم لإنقاذ المواقف، يظهرون، و لكن ليسوا كفاعلي تلك الوقائع .و كأنهم ملائكة و ليسوا شياطين .

و هذه الدلالة محبوكة على نحو درامي، غير مباشر، و ممتع، حيث لا نرى خيوطها لأنها رفيعة جداً، و قد أخفتها الكاتبة تحت خيوط خيالية و عجائبية، وبزيح تلك الخيوط، نرى الأساس :

برطوش: صديقك فتى رقيق الأحاسيس، لكنه ضعيف الإرادة، قليل الثقة بالنفس [1].

و أحيانا تميل الى المباشرة، كما في:

مزدان: نحن نخدع الشخص قائلين له أننا شياطين، و نسعى لخديعته، أما غفلته، فلسنا مسؤولين عنها أبداً، أما أنتم فتدعون الطهارة و الصدق و تطعنون في الخفاء.

ياقوت: أنتم تبيحون لأنفسكم إرتكاب المعاصي، و تتباهون بصراحتكم الوقحة، إذ ترتكبون معاصيكم أمام الجميع [2].

برطوش: دعه يرحل. العذاب ينتظره هناك

مزدان: برطوش أشم رائحة غدر و خداع.

برطوش: أيتها الغبية، إفهمي و تأملي بعد أن يتخلى المرء منهم عن بلده...
هل يجد الطريق أمامه سهلاً يا تُرى؟ هل يستطيع أن يطلب الراحة و الأمان كما كان؟.

مزدان: صدقت، سوف يركلونه بأقدامهم هناك.

---

(1) المسرحية: 88.

(2) نفسه: 86.

برطوش: أرأيت كيف أننا نستطيع الإنتقام دون عناء.[1]

فهم خلف كل الأحداث، و يضعوننا في صراع بعضنا بعض، كصراع الديكة تماماً و يستمتعون بالمشاهدة و الفرجة .

ثم يتأزم الصراع و تصل إلى الذروة، حيث يكون (ياقوت) أمام ثلاثة إختيارات، كل واحد أقسى من الآخر، فينشب صراع نفسي داخل ياقوت، و تظهر الجنية لتساعد ياقوت في الإختيار، إلا انها تجعله يختار طريق الندامة كما يقال:

شيخ البلد: .....لقد خربت عقول الناس يا ولدي، و هذا يكفي لإثارة غضبي و سخطي عليك..[2]

شيخ البلد: أمهلناك ليلتك هذه على أن تبلغنا قرارك صباح الغد.. و تختار أحد الخيارات الثلاث، تعزف معتزلاً في بيتك، أو تكسر نايك و تعيش قانعاً، او تصحب نايك و ترحل عنا .[3]

وتنتهي المسرحية نهاية تقليدية كما يتمنى القارئ أو المشاهد، حيث تتمنى الكاتبة أن يرجع كل فنان إلى بلاده . و هذا ما يفعله ياقوت .

ان الصراع في المسرحية في البداية، بين انسان و انسان، أي بين قوتين متكافئتين من حيث العقل و القدرة الجسدية، و لكنهما مختلفان من حيث النفوذ و السلطة. اذ يسعى (شيخ البلد) الى منع (ياقوت) من العزف، وهو يتصدى لهذا المنع و لكنه يخفق في المحاولة الأُولى، ولا يحاول مرة أخرى بسبب ضعف في إرادته، و عدم ثقته بنفسه و بمن حوله، و بتشجيع خارجي لترك القضية.

---

(1) نفسه: 101.

(2) المسرحية: 71.

(3) نفسه: 73.

بعد ذلك يبدأ الصراع بين الجن و الإنسان، أي بين قوتين غير متكافئتين، حيث ان الجن أقوى في كل النواحي من الإنسان، إلا في قوة العقل، و في هذا الصراع ينتصر الإنسان أي (ياقوت) لأن عزيمته غدت أقوى بعد أن ذاق طعم الغربة و المرارة، و تخفق (مزدان) أي الجنية في ضمِّ (ياقوت) إلى عالمهم و حياتهم و الزواج منهم .

فالإنتصار يُبان في رفضه الزواج و خروجه من عالمهم حتى يرجع إلى بلاده و حبيبته .و علو صوت الناي في الختام دليل على إنتصار الإنسان و العزيمة و الوطن .

الشخصيات:

يمكن أن ((يعد النموذج الإنساني أحد[كذا] أهم خصائص الشخصية الدرامية، لأنه يُساعد على أداء دورها الدرامي في أتم وجه)) [1].

و هذا النموذج الإنساني يأتي به المؤلف و يشخصه و يحاول فهمه، و يعيش معه زمناً حتى يستطيع تصويره، و هذا التصوير يجب أن يكون ((تصويراً واضحاً و لا يكتنفه الغموض، و إن كانت بعض الشخصيات المسرحية المعدودة من أشد الشخصيات سحراً و جاذبية مثاراً لأكثر من تفسير واحد في أذهان القراء و المتفرجين)) [2]. مع أن الغموض دون الكشف يؤدي إلى اللا شيء، لأن الكاتب المسرحي بحاجة إلى الكشف عن شخصياته تدريجيا و نعلمُ ((أننا لا نراها متكاملة إلا في نهاية المسرحية)) [3].

---

(1) علي بن تميم: السرد و الظاهرة الدرامية: 93 .

(2) مارجوري بولتن: تشريح المسرحية : ت: دريني خشبة و مصطفى بدوي: 143-144.

(3) عواد علي: إستراتيجية التشخيص في النص المسرحي: مجلة الأقلام، العدد الثالث، آذار 1989 .

و من الجلي القول أن المؤلف اذا خلق ((شخصية ذات بعد واحد فقط، لوجد الممثل من الصعب، بل ربما من المستحيل أن يعكس المشاعر المختلفة عندما يلقي الناس في المواقف المختلفة و عندما ينطق الحوار الذي أعطاه الكاتب إياه)) [1].

و كثيراً ما نجد في المسرحيات أو المسلسلات أن الشخصية عندما يلتقي بشخصية أُخرى أو عندما توضع في موقف ما، لا تدري كيف تتصرف أو ماذا تقول، لأن الكاتب لم يستطع فهم الشخصية، ولم يعطها أبعادها كاملة، ولذلك يغير المخرج المشهد، أو يكتفي بالصمت، و هنا الخلل يبان للمتلقي .

أما في هذه المسرحية فلا نجد موقفا كهذا، فالشخصيات مرسومة بشكل متماسك و جيد، بحيث نستطيع رؤيتها تتحرك أمامنا و كأنها تعيش بيننا، وليست شخصية كارتونية.

و هناك نوعان من الشخصيات في المسرحية (الإنس و الجن)

تدور الأحداث على بطل واحد هو (ياقوت)، و هي كثيراً ما تعتمد على الإسم لوصف الشخصية من الناحية الخلقية و الخُلقية، لأن مسألة تشخيص الفرد ترتبط إرتباطاً وثيقاً بأسماء الأعلام منطقياً بوصفها وسيلة للتعرف[2]. و ياقوت كلمة غير عربية، و هناك إختلاف في أصلها فمنهم من يؤكد أنها فارسية، في حيز يرى آخرون أنها هندية. وهذا الإسم لحجر بأربعة ألوان رئيسة :

(أحمر، سمائي، أصفر، أبيض) .[3]

---

(1) روجرم. بسفيلد: فن الكاتب المسرحي للمسرح و الإذاعة و التليفيزيون و السينما: ت: دريني خشبة: 174 .

(2) ينظر: إيان وات: ظهور الرواية الإنكليزية: ت: د.يؤيل يوسف عزيز: 18 .

(3) ينظر: تمام إبراهيم خليل: موسوعة الأحجار الكريمة : 69.

ياقوت : شخصية متنامية تتحول مع الأحداث، وهو غير واثق من نفسه و من الذين يحيطون به، و هو في صراع دائم في كل الجوانب.

وفوق ذلك نجده وسيماً رقيق الملامح. و هو (فنان)، و يعزف على الناي، و (الناي) أصبح رمزاً للأنسان الفقير الحساس المهموم الذي تغدو زفرات نفسه نوتات نايه، و كبده مثقوب مثل ثقوب الناي. و هو هنا يعزف ما يطلبه الآخرون منه مثل ألحان الحب، و الألم و الغضب و الحياة، و الأمل و الحرية....، وقد إستطاع أن يعزف على كل هذه الأوتار، لأنه صادق و هو جزء من كل ذلك، و آلامه مثل آ لامهم :

شيخ البلد: أنت تعيش بمهنتك هذه؟

ياقوت: نعم ياسيدي.

شيخ البلد: تعزف في الأفراح و الإحتفالات.

ياقوت: هل أحيي لكم إحتفالا يا مولاي؟

ياقوت: أنا عزفت لهم ما يجيش في صدورهم، بثثهم أمنياتهم، لبيت رغباتهم ولم أفرض عليهم لحني.

شيخ البلد: و مع هذا عزفت لهم لحن الحب، فأصبحت في نظرهم رمز الحب و العطاء، مع أنك كنت تعزف لحنك لميمونة مثلاً.[1]

وقد عرض عليه أن يبيع موسيقاه بقطعة أرض ثمناً لسكوته، أو يبيع جمهوره و يهاجر، و لكنه اختار الثاني و لأنه لم يدرك أن الفنان بدون جمهور ليس بفنان :

شيخ البلد: أنا أعرض عليك عرضا مغرياً.

ياقوت: ما هو؟

شيخ البلد: أهبك بيتاً، و قطعة أرض تفلحها و تعيش ... مقابل نايك.[2]

---

(1) المسرحية: 69-70 .

(2) نفسه: 70.

مزدان: أنت عازف عظيم، و هنا لا يقدرونك حق قدرك، أما لو رحلت معي، تنهل من الحب و الفن و الجمال ما شيءت، سوف ترتفع فوق السحب، و تبني بيتاً من النجوم .[1]

مع أن في الحقيقة حجر الياقوت يعد من أثقل الأحجار المُساوية لمقداره في القيمة و الأهمية، و يزداد حسنا أو ثقلاً - في الوزن - أو سعراً إذا نفخ عليه في النار[2]. إلا أن ياقوتنا بنفخ واحد طار، و فقد ثقله كالبالون الغازي.

فياقوت هو جوهرة لبلده و لجمهوره، لكنه يبيع كل ذلك و يفقد عندهم معنى إسمه الذي سموه به منذ الطفولة:

ياقوت: كنت في موقف حرج، و كانت هي جميلة .

برطوش: عذر واه. هكذا أنتم أيها البشر، تافهون، ضعفاء وما أسهل ما تتنصلون من فعالكم مستترين بفضيلة مزيفة.[3]

و الإنسان لا كرامة له خارج أرضه ولا يستطيع حتى الدفاع عن نفسه إذا ما واجهته التهم:

ياقوت: إعذرني إذ تسببت لك بأذى دون أن أدري.

برطوش: أنت بالذات عديم الأخلاق و الضمير.

ياقوت: لا تغلط . لقد إعتذرت، فلك أن تقبل إعتذاري أو ترفضه، و ليس لك أن تسخر مني .

برطوش: هل ثارت كرامتك الآن؟

ياقوت: صدقت، لا كرامة لغريب عن وطنه .[1]

---

(1) نفسه: 72.

(2) ينظر: تمام إبراهيم خليل: موسوعة الأحجار الكريمة : 75.

(3) المسرحية: 97.

فالجوهرة تغدو حجارة رخيصة عند من لا يعرف قيمتها، و ليست به حاجة اليها.

الحوار و لغته:

يقول أحد الباحثين: ((إذا كان المسرح هو الحياة، و الحياة بطبيعتها صراع و حوار درامي، فإن لغة الحوار في المسرح كانت و ستبقى محل صراع و حوار، من خلال الرأي و الرأي الآخر)) [2].

منذ أن عُرف المسرح في العالم العربي و مسألة الحوار في صراع بين كتابته و نطقه باللغة العامية أو الفصحى، و قد انقسم الكتاب و النقاد على شيع و مذاهب، منهم من إختار العاميه، و له أسبابه، و منهم من إختار الفصحى، و له أيضا أسبابه. حتى قال (توفيق الحكيم) برأي مختلف و كتب مسرحية (الصفقة) باللغة الثالثة، التي هي لغة وسط بين العامية و الفصحى. لكن لم يكن هذه اللغة الثالثة التي يكتب بها الكتاب في يومنا هذا، بل كتب الحوارات بالغة القريبة من العامية، و قال أنها ((لغة سليمة يفهمها كل جيل و كل قطر، و كل إقليم و يمكن أن تجري على ألسنة في محيطها، .. قد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية، و لكنه إذا أعاد قراءتها طبقاً لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطبقة على قدر الإمكان))[3].

---

(1) نفسه: 96 .

(2) توفيق موسى اللوح: لغة المسرح بين المكتوب و المنطوق: 39 .

(3) توفيق الحكيم: مسرحية الصفقة : 161 .

و حتى يومنا هذا نرى هذه الجدلية قائمة، و لكن بما أن الدراما قائمة على الكلمات، و الحياة هي موضوعها ((فإن عليها دائماً أن تحتفظ بعلاقة بينة باللغة كما يحكيها الناس))[1].

و هذه اللغة -كما هو معروف- لغة حية تتطور مع تطور الأجيال، و على الكاتب مجاراتها.

لأنه يكتب لمعاصريه، و لذلك أهم ما عليه الإهتمام به هو أن يجعل الجمهور يفهم ((معظم ما ينطوي عليه المسرحية من معان في الوقت المتاح لإلقاء هذا الحوار))[2].

و بهذه اللغة كتبت (ميسون حنا) جميع مسرحياتها، أعني اللغة الثالثة، تلك اللغة الفصيحة المجارية للزمن، و المفهومة لدى معظم أفراد المجتمع، من جميع الطبقات، و من البلدان العربية كافة.

و حوار هذه المسرحية، حوار مؤدٍ لوظائفه و منها((التعبير عن الأفكار، و تحديد الشخصيات، تطوير الأحداث)) [3]

و خالٍ من الإستطرادات الكثيرة و الترهل و التطفل من قبل الكاتبة:

القائد: إذهب لبيتك أيها المعتوه، يا من فقد البصر و البصيرة معاً، أيتبع شيخٌ جليلٌ شاباً أرعن؟!![4]

هذا الحوار مثلاً يكشف عن خبايا تفكير الحكومة أو رجال السلطة، بطريقة ضمنية. و كيفية تعاملهم مع الرعية ومع

---

(1) أريك بنتلي: الحياة في الدرامة: ت: جبرا إبراهيم جبرا: 90 .

(2) مارجوري بولتن: تشريح المسرحية: ت: دريني خشبة و مصطفى بدوي: 176.

(3) طه عبد الفتاح مقلد: الحوار في القصة و المسرحية و الإذاعة و التليفزيون: 15 .

(4) المسرحية: 67.

(صاحب الإحتياجات الخاصة) . اننا نستطيع لمس أكثر من قضية واحدة في هذا الحوار، و لذلك يعد هذا النوع من الحوار دراميا و مركزا زاخرا بالحيوية و الايحاءات التي تخدم العقدة و الحل:

الشيخ الضرير: لن يمسه أحد منكم بسوء أيها الأوغاد.

القائد: إلزموا الصمت، و تنحوا جانباً حتى لا نتعرض لأحدكم بأذى

الشيخ الضرير: لن نتحرك خطوة من مكاننا .[1]

و تلك هي حال الرعية، أُناس كرماء و شجعان، يتحدثون بأسلوب محكم، لا يؤثر فيهم أسلوب المهانة و الإذلال المتّبع من قبل الطبقة الحاكمة.فالقائد قد إستخدم أسلوباً مشيناً و شمت بالرعية مما يعنى ضعفاً في نفسه، لأن من كان غير واثق من نفسه و كلامه، يستعين بالقوة لجعل المقابل يرهبه و من ثمَّ يُنفِذ ما يطلبه منه.

و هذا يسمى بإختلاف كلام الأفراد و تنوعه، وقدرة الشخصيات على الإفصاح عن أنفسهم،[2] دون تدخل الكاتب للشرح و التفصيل .

و هناك في (اللوحة السادسة) مشهد حواري مستخدم فيه أسلوب بلاغي منمق، ملئ بالتشبيهات و الألغاز، هذه اللوحة وحدها لوحة شعرية و مشكلة بالكلمات، لكن مع اللوحات الأخرى زائدة لا تفي بأي غرض درامي، حتى لو حذفت لما فقدت المسرحية شيئاً من معناها أو مغزاها. و لأن المسرحية ينبغي أن تخلو من هذا النوع من الحوار الذي ((يحاول أن يبهر القارئ أو المتفرج دون أن يترك أثراً في نفسه))[3]، لذلك نقول أن هذا المشهد زائد :

الفتاة الأُولى: ها هي، شاردة اللُب.

---

(1) المسرحية: 68 .

(2) ينظر: أريك بنتلي: الحياة في الدرامة: ت: جبرا إبراهيم جبرا: 85 .

(3) توفيق موسى اللوح: 38 .

ميمونة: ها أنا أستظل بظل هذه الشجرة فلو جاء الريح، و سحبها بعيداً، هل أسكت؟ أم أطلب العون؟ هل آمل بإسترجاعها مثلاً؟[1].

هذا المشهد زاخر بالإستعارات و التشبيهات و الكنايات. و قد أرادت الكاتبة أن تقلص المسرحية كلها في هذا المشهد البلاغي، و لكن في أحيان كثيرة يؤدي التوضيح إلى ملل المتلقي، و قتل الإيحائات السابقة، لأن المتلقي يفهم الموضوع و يستمتع بأسلوب غير المباشر فيها، لكن المباشرة و التقريرية عندما تأتي تكون نشازاً، و اضعافا لروح الفن .

(1) المسرحية: 90.

المبحث الثاني

شخصيات من (ألف ليلة و ليلة)

مسرحية (مقتل شهرزاد)



كُل سلطة تخلق من داخلها قوة تعارضها و تتحداها. (عبدالله الغذامي) .

(مقتل شهرزاد)

((ثمة نقطة مرجعية دائماً للإنطلاق، قد تكون فكرة أو حكاية قديمة أو أغنية شعبية أو مثلاً شائعاً أو لعبة طفلية أو غير ذلك مما تختزنه الذاكرة الجمعية)) [1]

ذكرنا آنفاً أن كُتاب المسرح إستوحوا من حكايات الليالي الكثير، و منهم((من إستمد من هذه الحكايات نماذج من شخصياتها التي تحمل دلالات إنسانية مختلفة، أمثال: شهرزاد، شهريار، و أبي حسن المغفل ...)) [2].

في هذه المسرحية إستمدت (ميسون) من الحكايات الشعبية بطلين من أبطالها، الأول(شهرزاد) و الثاني: (سندباد). فهي تدرك تماما أن لِظهور شخصية "شهرزاد" سحراً خاصاً على المسرح، و هي تكتب عن موضوع ملتهب و قضية سياسية بحتة و وقائع حقيقية، و لكنها تريد أن توصل ما تريد بشكل غير مباشر، و بفنية، و هي تعلم تماما أن الهدف من الرجوع إلى التراث ليس((الإسترجاع و إنما هو تقديم رؤية فكرية و جمالية فنية))[3].

و معروف أن طائفة من كتّاب المسرح جعلوا "شهرزاد" بطلة مسرحياتهم أمثال توفيق الحكيم في "مسرحية شهرزاد" و علي أحمد باكثير في "سر شهرزاد" ، و..[4].

إن الفضول و معرفة المزيد، كل ذلك جعلا من الكُتاب أن يُفكروا بالوقت الذي يلي إنتهاء الحكايات و الليالي، و لكننا نجد حكاية مغايرة في هذه المسرحية،

---

(1) عبد الفتاح رواس قلعةجي : سحر المسرح(هوامش على منصة العرض) : 97 .

(2) فائق مصطفى: أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي و النثري في مصر: 15 .

(3) عبد الفتاح رواس: 97 .

(4) ينظر: فائق مصطفى: مقالة: مصرع شهرزاد في المسرح العربي: جريدة: ألزمان، العدد: 1840، سنة: 2004 .

"فشهرزاد" تروي لنا حكاية حاكم ظالم، و الجيل الذي تُروى له الحكاية، هـم أيـضا عنيفون، اذ يقتلون شهرزاد، لأنها لما أدركت الصباح، سـكتت عـن الكـلام المبـاح، و لكنهم لم يستوعبوا ذلك. مع أن هذه المسرحية واقعية، و عاش معظمنا وقائعها و نعلم ما جرى، و لكن هذه المسرحية روت كل ذلك بطريقة فنية، و جذابة، و متلهفة و هـذا هو المطلوب.

موضوع المسرحية:

مسرحية سياسية معتمدة على الحقائق و الأحداث الواقعيـة،أي انهـا تـسجيلية .[1]و قد إختارت الكاتبة "شهرزاد" لتروي الأحداث، و هي تستغربُ مـن حـدوث هذه الوقائع في هذا الزمان، و لذلك تعزوها إلى زمان الليالي، و تتمنى لو أنها قرأتهـا في كتاب "ألف ليلة و ليلة" و ليس في أن تراها على أرض الواقع .

و الجدير بالذكر أن تكنيك هذه المسرحية يشبه إلى حـد مـا تكنيـك مـسرحيتها "كاهن المعبد"،لكن بما أنها تكتب في موضوعات سياسـية و أحـداث واقعيـة، كـان بإمكانها مثلا أن تختار "الخيال الفانتازي، أو العلمي" و ليس التكنيك نفسه فحسب، و الرجوع نفسه إلى التراث، و لو أن هذا التراث هو مادة ثرية و طيعة، لكـن التكـرار في كل شيء ممل.

إن الثيمة الحقيقية للمسرحية هي غزو العراق للكويت، بمساعدة دولة غربيـة، في عام 1990، و في السنة نفسها كتبت المسرحية، و لكن طبعها تمّ بعد سنة.

و لكننا هنا لا نعني بما هو تأريخ، بل ما هو مسطر في المسرحية، لا نتوغل في ذكر ما حدث في الواقع. و نبدأ بتحليل المسرحية من العنوان:

---

(1) ينظر: نفسه .

العنوان"مقتل شهرزاد"، و يُحيلنا هذا العنوان إلى تصوير المرأة في هذه المسرحية: مع أن العنوان يوحي بأن شهرزاد هي البطلة، سواء كانت "شهرزاد" هي المخلوقة الخالدة، التي أصبحت رمزا، أو كانت أية إمرأة أخرى في كفاح و جُهد لإثبات إنسانيتها. لكنها لم تكن كذلك فهي مجرد ساردة تسرد الحكاية و تُقتل في النهاية، و عندما ينتهي دورها في السرد. فهي جُردت من جميع أبعادها، الاّ أنها ظلت ساردة، ولو كان إسم المسرحية" السلطان شداد" لما فقدت جاذبيتها و جوها الخيالي لأن كلمة "السلطان" تكفي لتحيلنا على الحكايات، و الأجواء الخيالية، فهناك تحجيم لصورتها و شخصيتها كإمرأة و كشهرزاد .

إلا أن ((الكاتب المسرحي بوصفه خالقا لنماذج درامية يحتاج إلى أن ينقل نفسه من وجهة نظر الراوي إلى الموقف الحقيقي لكل من نماذجه))[1]، و هذا ما فعلته الكاتبة هنا، فهي تنقل نظرة المجتمع إلى المرأة، إذن المجتمع هو الذي يحجم من دور المرأة و قيمتها، و يقتلها بدمٍ بارد .

شاب: ويحك يا هذه..كيف تنامين بهدوء و سكينة، بعدما صوره عقلك لنا من توتر، و قلق و بشاعة؟!

الشاب المتحمس: كيف تخيلت كُل هذه الجرائم؟ أتمي الحكاية.. دعي الحق ينتصر في النهاية.

إستيقظي.. ضعي نهاية معقولة لحكايتك البشعة..أقتلي شداد.. هيا أقتلي شداد، أقتليه(يستل خنجراً و يغمده في صدرها وهو يصرخ) أقتليه، أو موتي عوضاً عنه .[2]

---

(1) عواد علي: مقالة: إستراتيجية التشخيص في النص المسرحي: مجلة "الأقلام" العدد الثالث، 1989 : 108 .

(2) المسرحية: 87-88 .

فشهرزاد في العصر الجديد لن تصبح أسطورة أو ملحمة، و لن تبقى خالـدة، لا أحد سيصبح هكذا، يجب أن يكون هناك جواب منطقي و نهاية منطقية، لكل ما يُروى، ليس هناك أبطال.

الشعب العراقي أو لنقُل الشعوب الشرقية، قـد تعـودوا عـلى الـدمار و سـفك الدماء، و هدف "شهرزاد" أن تروي كيف أن الديكتاتور و المتحالف مـع الغـرب لا يعرف التفكير المنطقي، و لا يعرف أن شعبه سيكرهه و سيثور عليه، فلذلك لا يجب أن تكونوا أنتم كذلك و لكنها نسيت أنه ((يتوجب علينا أن لا نتوقع من الأفـراد الـذين يعانون من الإحباط و الخيبة و الحرمان لفـترات طويلـة سـوى التـصرفات القاسـية و السلوك المتوتر و الغضب و التمرد شبه الدائم و الثورة و التصرف المتسم بالميـل نحـو التخريب و العدوان بصورة عامة)) [1].

و الحق أن هذه النهاية نقد عميقٌ للمجتمع الشرقي، فمهما حاولنا إصلاح عقول شبابنا كي لا يصبحوا حُكاماً دمويين، و ديكتاتوريين، إلا أنه يتوجب علينا ألاّ نتوقـع منهم غير هذا السلوك، لأنه((ليس ثمة من هو جزيرة بمفرده، و ليس ثمة إنسان تنعزل أفعاله عن أفعال الآخـرين. بـل بـالعكس: إن أفعالـه أمـور تُفعـل بـصورة جوهريـة للآخرين))[2] فإذن الإصلاح لن يكون عـن طريـق تغـير الحُكـام، لأن الخطـأ في بُنيـة الشخصيات أنفسهم، فحتى لو تغير أحدهم و جاء محله آخر، سيكون مثـل مـن قتـل "شهرزاد" إندفاعياً وفي حالة الغضب يفلت الزمام، و يُسيطر عليه العقل الجماعي.

و في كلمة"إستيقظي" دعوة للثورة، و لعـدم الرضـوخ و الـسكوت، و لكـن الخوف و الكبت من السلطان الجائر يؤدي الى انتكاسة هذه الثورة قبل أن تبدأ، و كان

---

(1) باقر ياسين: شخصية الفرد العراقي "ثلاث صفات سلبية خطيرة التناقض. التسلط. الدموية" : 29

(2) أريك بنتلي: الحياة في الدرامة: ت: جبرا إبراهيم جبرا: 70 .

ضمن هؤلاء الثوار من هو مع السلطان، فإندفع و قتل و خمد القوميون كما قتلت شهرزاد.

و عن نماذج أخرى من المرأة "جواري السلطان" هن جاريات، و وظيفتهن التسلية و الترفية عن السلطان فحسب، ولا قيمة إنسانية لهن، مع العلم أنه في القصور العباسية كان هناك جوارٍ فنانات، فعشقهن الخُلفاء و تزوجوا منهن، و لكن في هذا العصر كل فتاة جميلة يجب أن تكون جارية السلطان و لعبته و ملكه، يلعب بهن كيفما يريد.

السلطان: ما أسوأ هذا العطر الذي يفوح من ناحيتك يا حياة النفوس

حياة النفوس: هذا نفس العطر الذي إستحسنته أمس يا مولاي.

السلطان: اليوم لا يروقني... إبتعدي في أقصى المكان حتى لا يصلني شيء من شذاه، أو تضمخي بغيره في الحال.

جارية اخرى: و عطري يا مولاي..ما رأيك به؟

جارية: وعطري؟

جارية أخرى: عطري أجود..

السلطان: لا أستطيع مجاراتكن جميعاً.. يا بنات: يكفينا اليوم لهواً. (يصفق، ينهضن، يشير إليهن بالمغادرة)[1] .

هذا المشهد يبين مزاجية السلطان، و كيفية تعامله مع النساء، و لكن هناك إهتماماً فحسب بشخصية السلطان و تبيان أبعاد الشخصية، دون الشخصيات الأخرى، لأنه هناك إحساساً بعدم تصوير المرأة في المسرحية تصويراً كاملا، كما هو في الواقع، و كما هي في الحقيقة و الواقع، لا ننكر أن الحاكم أراد أن يمتلك جميع الفتيات الجميلات، و لكن هل جميع الفتيات قبلن أن يكن جوارٍ، و مومسات؟؟ . وهنالك مشهد آخر حيث

---

(1) المسرحية: 18، 19 .

تقبل فتاة أخرى أن تمثل دور الراضخة دون أية مقاومة منها، صحيح أن في الواقع هناك مثل هذا النوع من الشخصية، و لكننا في العمل الأدبي نختار نماذج فحسب، فإن هي إختارت نموذج الجارية الراضخة، كان بإستطاعتها ان تختار نموذجاً غير هذا خارج القصر، مثلاً الثائرة، المتعلمة السياسية الشريفة، لأنه هناك الكثير من هذا النموذج . و فليست بنا حاجة الى إتيان أكثر من نموذج واحد بنفس السلوك و الطبيعة .

المتهمة: أنا المتهمة يا سيدي (تبتسم بوقاحة)

القاضي: ما هي تهمتك يا جميلتي؟

المتهمة: بريئة يا سيدي

الصياد: إغواء حدث يا سيدي

القاضي: هل أغويت حدثاً يا ماكرة؟

المتهمة: (تتمايل و تضحك) أبداً، أبداً يا سيدي، لقد كان مغوياً من تلقاء نفسه ....

القاضي: رائع .. رائع.. لا ذنب لها يا صياد.. سجل الآتي يا صياد: نعفو عن المتهمة .. و نرسلها إلى بيتنا لنضمها إلى جوارينا... . [1]

و هناك أُخرى تحب الغريب أو الأجنبي، فتذهب إليه بأمر السلطان، وبرغبتها الجامحة .

تلك هي اذن صورة المرأة، و لأنها تروي أحداثاً واقعية، كان عليها أن تأتي بنماذج مختلفة و شائعة في الواقع، و ليس نموذجاً واحداً تلبسه أردية متنوعة. لأن ذلك يكون تكراراً و قد((يوجد ببساطة الكثير من الشخصيات. و نحن لا نعرف ماذا تفعل هنا. و لكن قد نُحبها، و لكنها تبدو غير ضرورية لكشف الفعل و إيضاحه))[2].

و هنا تكرار النمط يعطل الفعل المسرحي، و لا يؤدي أية وظيفة أخرى.

---

(1) المسرحية: 56 .

(2) ليندا سيجر: النصوص الدرامية السينمائية و التلفزيونية و المسرحية: ت: أديب خضور: 249 .

و لكن المرأة الأجنبية فهي حاكمة و الكل يحسب لها الحساب، و قد تحدثت عن (ماري روبنسن) فحسب و هي كانت أول امرأة وصلت إلى رئاسة الجمهورية في إيرلندا عام (1990) :

سيد البحار: ..أنت صديقة لبلادنا على كل حال

حاكمة الجزيرة: دولتانا متحدتا الأهداف يا عزيزي...

سيد البحار: أنا على إستعداد لتنفيذ رغباتك جميعها، فقط لو أعرف ماذا تريدين بالضبط؟

حاكمة الجزيرة: عزيزي حاكم دولة القراصنة..أنت تعرف ما أُريد بكل تأكيد.

سيد البحار: نعم الصديقة أنت يا عزيزتي.. أنا معجب بك حقاً .

حاكمة الجزيرة: على العموم هذا ليس موضوعنا .[1]

هذه هي المرأة في الغرب، و تلك كانت صورتها في الشرق!

السندباد:

هو بطل من حكايات الليالي .و هو اثنان "سندباد البحري" و "سندباد البري" فالبحري يروي للبري ما جرى له في سفراته و مغامراته، وبعد كل رواية يعطيه كمية من المال، لأنه غني و البري فقير، فبذلك يغدو رمزا للعطاء و الكرم و المغامرة و السفر، و لكن حكايات السندباد لم تنتهي بانتهاء رواية شهرزاد، بل استمرت و أصبح الكتاب و الأدباء يوظفونها، و يروون حوله الحكايات. و يعد "صلاح عبد الصبور" أول من وظف السندباد في قصيدته" رحلة في الليل"[2]. و كثير من الأدباء استفادوا من محور حكايات السندباد. وسخروا ملامح السندباد التراثية في وجوه معاصرة تعبر عن

(1) المسرحية: 73-75.

(2) ينظر: رسالة ماجستر (شخصية السندباد في شعر السياب و البياتي) : نرجس خلف أسعد : 15 .

معاناتهم و تجاربهم و أبرز هذه الوجوه هي: (وجه المغامر الفنان، وجه الثائر المصلح: "كثيراً ما يحمل السندباد هذا الوجه فيثور و يتمرد على الأوضاع السياسية و الأجتماعية، الفاسدة المتخلفة، و يصارع مع القوى البغي و الفساد."، وجه المنفي الشريد، وجه المهزوم الكسير، و وجه الحضاري الشامل)[1]. و هنا نراه رمزاً للجار الكريم الذي يحاول مساعدة جيرانه في أوقات الشدة، و يحاول أن يدلهم الى الصواب و لكن هؤلاء الجيران يعضون اليد التي ساعدتهم، فيحاربونه بدفع من الأجانب :

الفارس: مولانا السندباد يقرؤك التحية و السلام، و يقول لك شدة و ستزول بإذن الله تعالى:

(زفرات يأس، وتنهدات)

الفارس: (يتابع) و قد ارسل معي خمسة جمال محملة بالبذور، وصلت سالمة و أودعتها في مكان أمين ريثما أنقل الرسالة...

الوزير: تكلم... تكلم أيها الفارس.

الفارس: يقول السيد سندباد: هذه البذور أقدمها لشعبكم ليزرعوها، و يعتنوا بالأرض، و يفلحوها، و يحسنوا معاملتها و الله ولي التوفيق .[2]

يحث سندباد الناس للإعتناء بأرضهم، لأنهم إن فعلوا ذلك، كسبوا رزقهم، اولا و نمت مواردهم الداخلية و توسعت تجارتهم و قلت البطالة بينهم ثانياً .

ولكن حلت على دولة "السلطان شداد" لعنة المال، حين وجدوا في الأرض كنزاً . و اللعنة تنجم عن سوء إستخدام هذه الثروة و هذا الكنز، و طمع الأجانب فيها ، و ضعف السياسة و السلطان .

---

(1) ينظر: نفسه: 20-21 .

(2) المسرحية: 16.

حينها أراد "سندباد " ان يحذر "شداد" لكنه كان تحت تأثير الأغراب، فبدل أن يشكره، شن عليه الحرب :

المستشار: خسارة أن يظهر في ديارهم شخصية كهذه، له القدرة على التحدي و الحوار إلى أبعد الحدود.

سيد البحار: لا فائدة من أسفك يا عزيزي، هو فعلاً شرقي و نحن لا نستطيع أن ننكر هذا أبداً، لكننا سنقضي عليه، لن نجعل تأريخهم يفخر بمثله .[1]

انهم يرمون بلاويهم على أكتاف غيرهم، ليشغلوا بها أذهان شعب دولة"شداد" فيتاح لهم الوقت الكافي للنهب، و السرقة، و إشعال الحرب بين الدولتين و بذلك يضربون عصفورين بحجر واحد .

---

(1) نفسه: 71- 72 .

المبحث الثالث

مواقف من (ألف ليلة و ليلة)

مسرحيات: (مدينة الرهان، الدوامة و الحلم)



الجنس و السياسة، محنة الفن و محنة الإنسان . (نوال السعداوي)

إن وّقع الحوادث على النفوس البشرية يخلق ردود أفعال مخُتلفة، و الفنان بحساسيته الشديدة يُحاول اطلاق عنان لسانه ليرتاح ذهنه قليلاً من هول تلك الحوادث، التي ربُما تكون مألوفة لدى الإنسان العادي .

يلجأ الفنان إلى طُرق و سُبُل غير مباشرة ليبث ردّ فعله ذلك، إما عشوائياً يفعل الذهن ذلك فيربط الحادثة بموضوع أو بجو أو بهيكل آخر يختلف عن ما في الأصل، و إما ينقله إلينا كما هو. ولما كان الفنان ((غير قادر على أن يواجه حقيقة الأشياء بطريقة

مباشرة بحيث يُمكنه التحديق فيها وجها لوجه، لهذا كان عليه ان يَبني لنفسه عالماً خاصاً من الصور و الأشكال و الرموز. ذلك العالم الذي يُمثل بحق أشكال الحضارة الإنسانية في تنوعها و ثرائها))[1]. فهكذا قامت "ميسون" بتصوير الوقائع في أجواء مختلفة عما هي عليه في الواقع فتوقفت عند بعض المواقف الغريبة في (ألف ليلة و ليلة) و بعض من كائناتها الغيبية كالجن و العفاريت، أو الوسائل السحرية التي يحقق بها الإنسان أحلامه و أمنياته كخاتم سليمان، و الخرج السحري،[2] و مصباح علاء الدين، و السجادة الطائرة و.... .

من المسرحيات التي اعتمدت على بعض من هذه المواقف مسرحيات: (مدينة الرهان، الدوامة و الحلم)، و عنوان مسرحية (الشحاذ حاكماً)، الذي يوحي بأن المسرحية كحكاية(أبو الحسن المغفل و ما جرى له مع الخليفة هارون الرشيد) إلاّ أن المضمون مختلف .

تعتمد مسرحية (مدينة الرهان) في حبكتها على موقف من مواقف (ألف ليلة و ليلة)، يتمثل في مراسيم إختيار الملك، كما في حكاية(علي شار مع زمرد الجارية)، و المراسيم تقوم على: إختيار شخصٍ غريبٍ مَلكاً أو حاكماً للمدينة التي مات فيها الملك دون ان يُخلف وراءه من يتولى الحُكم. و ما أن يموت الملك يخرجُ العساكر و أكابر الدولة إلى ظاهر المدينة، و أول من يدخل المدينة يهتفون له دون الإلتفات إلى أصله أو مدى معرفته بأمور الدولة و الحياة و السياسة، اتباعا للتقاليد المتبعة في تلك المدينة.

---

(1) سعد عبد العزيز: الأسطورة و الدراما : 7.

(2) يُنظر: فائق مصطفى: أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في المصر: 15 .

كما في الحكاية: ((قال الحاجب: ...إعلم أن عادة أهل هذه المدينة إذا مات ملكهم و لم يكن له ولد، تخرج العساكر إلى ظاهر المدينة و يمكثون ثلاثة أيام، فأي انسان جاء من طريقك التي جئت منها يجعلونه سلطاناً عليهم)) [1].

إعتمدت مسرحية(مدينة الرهان) على الليالي في وضع إطار عام للمسرحية، و ربطت ربطاً وثيقاً بين الحكاية و المسرحية من حيث الأجواء و الأبطال، فكلا البطلين عاشقٌ و بسبب القسوة و الفراق جاء الى المدينة و في النهاية يترك الحُكم و يرجع الى أصله و فصله.

المسرحية تدور على قضية سياسية و إجتماعية، حيث يُحكم بلدٍ من قبل شخصٍ غريبٍ عنه و يغدو حاكماً عن طريق الصدفة و القضاء و القدر، و هذا الشخص يعشق في تلك المدينة السلطانة، التي غدت زوجته بالإسم فحسب، فيحكم بالعدل و يحاول إصلاح ما هو قابل للإصلاح، و لكن النار تشتعل و تتأجج داخله من العشق و الهيام .

انه أساساً ساحر و صديق "الشيطان" و هذه الصداقة المشؤومة تربط قضيته بمسرحية (د.فاوست) لجوتة، أي عقد اتفاق مع الشيطان للوصول إلى ما هو فوق من مقدرة البشر، بسبب الطموح و بعض الحالات النفسية الطارئة، لكن الغاية و الهدف مختلفان في المسرحيتين، كذلك النهاية مختلفة، مع أن كليهما يندم لإتصاله و إتفاقه مع الشيطان، لكن "حاكمنا" يبقى على قيد الحياة ربما بسبب الحُب، تلك الشمس التي تُنير درب الروح البشرية. وكما يُقال أنه كان هناك ملك لإسرائيل ترك إلهه لأجل ملكة سيدون"إزابيل" [2] فلماذا إذن لا يترك" ساحرٌ" الشيطان لأجل سلطانة قلبه .

تُصوِرُ الكاتبة مدينةِ الحكم فيها كالرهان، فان كسبه شخص عليمٌ، كسبت الرعية بدورها الجولة، و إن كسبه شخص مادي و ديكتاتور، خسرت الرعية الرهان

---

(1) ألف ليلة و ليلة: الليلة التاسعة و الخمسين بعد الثلاثمائة : 309.

(2) يُنظر: باولو كويللو: الجبل الخامس: ت: نسيم يازجي: 100 .

الموضوعِ لها منذ القديم، حيث كان "الصقر"أي "الطير" يقرر من يكون مِلكاً بدل أن يقرر الإنسانُ من يدير مملكته و أمورهِ. و لكن حتى الآن -وقت المسرحية- هذا الرهان كما هو و لم يتغير:

الساحر: مدينة الرهان .. الرهان

الشيطان: هذه المدينة عريقة، من مدن ألف ليلة و ليلة. كان لها اسم آخر فيما مضى

الساحر: آه.. مدينة الرهان، لكن أين نحن من ألف ليلة و ليلة؟

الشيطان: قريبون.. هذه المدينة التي كان الحظ حليفها على مدى السنين .

الساحر: الحظ (مبهوراً) السحر دائماً مرهون بهذه الكلمة .[1]

هكذا يدل "الشيطان" الساحر إلى هذه المدينة لينشر عن طريقه عقيدته و قوانينه، و يسيطر على الحكم فيها، و على الساحر أن يُلبي طلبات الشيطان وقتما يَطلبُ، لأنه هو من دلّه على هذا المكان، ليس عبثاً ولا رأفةً بحالِه، بل لأسباب بعد ان يسيطر الساحر على الحُكم يُظهرها الشيطانُ للعيان .

جاء الحديث عن السحر نقداً لبعض من تلك العقائد الشائعة في المجتمعات الشرقية و حتى الغربية، ومن هذه المعتقدات (السحر، قراءة الفنجان، قراءة الكف، و أعمال الغجر....)، كل هذه العقائد كانت شائعة سابقاً، ولاسيما قبل الإسلام و لكن حتى الآن آثارها باقية، لأن الإنسان لا يزال متلهفاً لِكشف مستقبله و التنقيب عن الأشياء الغيبية، و لكن كثيراً ما يتم خداعه من قبل الدجالين و السحرة .و مسألة السحر عميقة الجذور في الواقع، و كثيرة التفرع و التوغل في المجتمعات، و لكنها أشارت إليها إشارة عابرة، و كنقد لدخول السحر في الحكم و الطبقة الحاكمة. و إذا

---

(1) مدينة الرهان: 9.

أردنا الحقيقة نقول ان"الكرسي" بحد ذاته سحرٌ، يسحر كل من يجلس عليه و يفتنه، و يجعل من الحُكام عبيداً له :

السلطانة: .... لقد سحرناك هنا.

السلطان: سحرتموني؟ أنتم؟ أنتم أنسيتموني السحر على ما يبدو .

السلطانة: وهبناك ملكاً، وحملناك على أكفنا، فعشقت صورتك هذه .[1]

لكن هذا السلطان لا يقبع على الكرسي ولا يسجُنُ حاله بين جدران الحكم، لأنه مأسور و مسجون داخل حلقة دائرية أكبر من حلقة الحكم بكثير، كيفما دار يرجع إلى النقطة نفسها، و التي هي الحُب. وليس هناك من يستطيع فك أسره إلاّ هو. فسجن النفس لا منفذ منه إلاّ الزمن، لذلك يترك هذا "الكرسي" و ذلك السجن الصغير و يترك الشيطان، ليعيش في سجنه الكبير، لأجل السلطانة :

الساحر: حررتهم منك، وتركت البلاد لأصحابها .

الشيطان: ما قيمة الحياة بلا حُب، و نحن بمنأى عمن نحب و نهوى؟

الساحر: كفى، كفى... لكنها تحبني .[2]

يستطيع العشق تغيير الإنسان، أحياناً إلى الأسوأ فيجعله حاقداً و يَزرعُ عُقَداً في نفسه، و أحياناً أُخرى يدفعه إلى طريق الإكتشاف، اكتشاف كهوف النفس الداخلية و المخفية .

في هذه المسرحية ينتصر الإنسان على الشيطان، ينتصر عن طريق الحُب، فهو يخسر طعم حياة الرفاهية ولكنه يكسب لذة الألم و لذعة الشوق و العشق. و من إستطاع ترك الحكم و كُرسيه، فهو يملك سلطان نفسه و انسانيته .

---

(1) المسرحية : 66 .

(2) نفسه: 126-127 .

إن الشخصيات هم من يصنعون المواقف، وهم من يستطيعون تغيير هذه المواقف، اذا لزم الأمر تغييرها: و الساحر هو الذي دخل مدينة الرهان فسُلط عليه الأضواء و أصبح الآمر و الناهي أو الحاكم و بالتالي يكون هو البطل، الذي يقوم بالأفعال و تدور حوله الأحداث و الضوء مسلط عليه، و الجاذبية الكبرى في كونه غريباً، فلا أحد يعرف عنه و عن ردود افعاله أو تصرفاته أو عاداته و تقاليده، و أهم شيء في ذلك الوقت يكون محاولة الكشف عن هذا الغريب .

و إسم البطل و كُنيته و عمله هو الساحر و السحر. و أبعاده الجسمية أوالخارجية غير مرسومة، و لكن بما أنه يعشق من أول نظرة السلطانة و السلطانة تحبه فيما بعد، فهذا دليل على أن هيأته مقبولة كالسلطان و هو جميل.

وأما حالته النفسية فهي حالة صعبة و غير مستقرة، فهو فاقد لأشياءٍ كانت عزيزة على قلبه، و هو وحيد و يحس بالغربة:

الساحر: ... الملائكة لا تقرع الطبول أبداً (بقلق) هذه الطبول تذكرني بصخب المشعوذين في بلادي. سحقاً لك يا مدينة المشعوذين.. الداخل إليك مفقود، و الخارج منك مولود لقد أعلنت ميلادي اليوم فقط، حيث هجرتك إلى الأبد .سوف أتخذ هذا المكان مرتعاً لي وحدي، سوف أتحرك هنا كما اهوى، بعيداً عن الغدر الذي صيرني شريداً أحمل متاعي في كيس ممزق .[1]

إنه من النظرة الأولى يصبح عاشقاً،لأن به حاجة نفسية ملحة إلى من يكون معه حنوناً. لذلك يكون كل ما يتبادر منه لصالح السلطانة و بلد السلطانة، ليكسب عطفها و حنانها. فاذن مع كونه ساحرا إلا أنه شخص محبوب و خيِّرٌ و ليس شريراً، فخُلُقه حميد و ليس ذميما. و لكن السلطانة يردّه بطرائق شتى ، و هنا الصراع يكون بين السلطانة و السلطان لإعادة الحكم و الدولة إلى أصحابها أولاً، ثم لإبعاد الحب عن

---

(1) المسرحية : 4–5 .

نفسها لأنها قررت التضحية لأجل البلاد، و قررت أن تكون غامضة كما هي "شهرزاد" لجعل "الساحر" يزداد حباً لها و تعلقاً بها بسبب ذلك الغموض، فأدخلت نفسها داخل هالة من الغموض و التعقيد و الصراع النفسي لأجل تغيير نظام مرت عليه العقود، و لصد الحب عن نفسها. مرة أخرى تؤكد لنا أن المرأة تستطيع خوض هذا الصراع العنيف مع الأحاسيس و تستطيع السيطرة على قلبها لأجل أشياء أخرى جماعية و ليست شخصية فحسب، وهي تفعل ذلك هنا لأجل الوطن و بذلك تضحي بنفسها:

السلطانة: ..دعنا نعيش الحب بإرادتنا بعيداً عن سفك الدماء...تحرر منه كي نعيش الحب

السلطان: لكنك تخططين لإبعادي عن هذا العرش !

السلطانة: نعم، هذا صحيح .

السلطان: و الحب؟ أترحلين معي لو رحلت؟

السلطانة: نعم.. سأرحل معك(مستدركة) بقلبي فقط.[1]

في هذا الوقت الذي تخوض السلطانة هذا الصراع النفسي الحاد يكون الساحر أو السلطان في صراع عنيف مع من حوله أيضاً: و الذين هم (المشعوذون الذين غدروا به و جعلوه مشرداً، مع السلطانة و مملكة السلطانة الذين يُريدون ابعاده و تغيير النظام بعده، والأصعب صراعه مع الشيطان الذي يُمثل قوة خارجية ضخمة كقوة"أمريكا" مثلاً، لإبقائه في السلطة و جعله يخوض المعارك و الحروب، و صراعه النفسي الذي يغلبُ في النهاية على جميع الصراعات الخارجية و يكسر جدران السلطة و الطمع و مداخلة الغرب أي"الشيطان" و يكسب نفسه، فبذلك تتغلب العواطف الإنسانية الخيّرة على الشر) و هذه مسرحية ميسون الوحيدة التي تفوح فيها رائحة الحُب

---

(1) نفسه: 121-122 .

و العاطفة الحقيقية بين الرجل و المرأة . و قد صورتها أجمل تصوير. و هذا نموذج من صراعه مع سلطة المدينة :

الوزير: كف عن الكلام يا هذا

الساحر: أراكما تنظران إلي بعين الغضب، أنا لم أسئ اليكما، أنا لم أختر وجودي هنا على كل حال.

الوزير: ولا نحن اخترناه

الساحر: ذلك الرجل يقول لي، لقد وصلت إلى مقرك .

السلطانة: لكنك أدركت أن لا مقر لك هنا على الإطلاق .[1]

والشيطان هوالشخصية الثانية المشتركة في وضع الساحر في هذا الموقف، و هو رمز السوء و رمز من لا دين له، و من يريد أن يُزيح الإنسان عن طريق الحق . و هنا نستطيع تعرف رمزية هذا الشيطان إذا إطلعنا على بعض الكتب التي فيها الحديث عن كواليس الحروب العالمية، مثلاً كتاب: (أحجار على رقع الشطرنج) فهنا يتبين لنا ان الشيطان رمز لجماعات يريدون السيطرة على العالم، فيقومون بارسال أعوانهم إلى جميع بقاع الأرض و يقلدونهم مناصب عالية، لأنهم يحاولون السيطرة على زمام الأمور الكبيرة و ليس صغيرها، فهم أصحاب الثروات و السلطات الكبرى، و أي بلدٍ يملكون زمامه يشعلون فيه نار الحروب و الدمار خفيةً، و بعد ذلك يظهرون للعيان بأسماء مختلفة كمنظمات خيرية أو جهات ادارية أو شركات، يحاولون اصلاح ما أتلفته الحرب، و بذلك يجذبون أكبر عدد من الناس الى أنفسهم ليستطيعوا استخدامهم إذا ما تطلبت الحاجة إلى ذلك.

انهم سموا أنفسهم النورانيين و مؤسس هذه الفكرة هو (وايز هاوبت)، و ادعوا أن معرفتهم بالقوى الروحية و الفكرية التي تعمل في الظلام و تسيطر على معظم

---

(1) المسرحية : 24–25 .

هؤلاء الذين يشغلون المراكز العليا في العالم بأسره، و وضعوا مخططاً للقضاء على العالم و هذا يتطلب عدة أمور، من ضمنها: الغاء كل الحكومات الوطنية [1].

وفي المسرحية حوار الشيطان يدل دلالة واضحة على ذلك:

الشيطان: بل تحالف مع الطامعين أعداء هذا البلد، فيكفون عنك، و يحاربون في صفك لو لزم الأمر، علمت أنك تتحالف مع الأصدقاء، و تحالف من أرسلتهم لك من الغرباء!

السلطان: (بدهشة) ـ أنت أرسلتهم؟

الشيطان: او تظنني غافلاً عنك.. تفعل هذا عن غير اقتناع لتحتفظ بصورتك جميلة أمامها .[2]

و هكذا يكون" الشيطان" رمزاً لهذه الجماعة. و "الأفعى" تكون رمزاً للخائن الغشاش الذي يكون عدواً للإنسانية، و رمزيتها هذه جائتها منذ ظهور "ملحمة كلكامش" لأنها التهمت زهرة الخلود التي كانت من نصيب "كلكامش" لأنه تعب و كاد أن يهلك للوصول إلى تلك الزهرة، لكن جاءت الأفعى و دون أن تُبالي، التهمت ثمرة التعب و الشقاء، و منذ ذلك الحين و "الأفعى" عدو للإنسان تنفث فيه سمومها، وهي أيضاً رمز للسحر منذ أيام الرسول"موسى" .

مسرحية الدوامة :

الدوامة هي دوامة الحياة، تستمر إلى آخر الزمان . و الإنسان في هذه الدوامة يدور و في كل دورة له يزدادُ شقاءً. صيغت هذه المسرحية على منوال حكاية "الصياد و العفريت" من حكايات (ألف ليلة و ليلة) حيث يطلب الإنسان من المصباح السحري

(1) يُنظر: وليام غاي كار : أحجار على رقعة الشطرنج : 36،19 .

(2) المسرحية: 76 .

تحقيق أمنياته، و العفريت قد سئم من كثرة الطلبات فيحاول أن يغدر بالطالب لكنه يفشل، و كلما نجا من واحدٍ، عاقبته الحياة بوقوعه تحت سيطرة من هو أجشع منه .

العبد: سئمت طلباتكم..يبدأ المرء منكم بطلب واحد، يلحقه بآخر..ثم طلبات متلاحقة تنسيه أصله و فصله..و بريق الذهب يشدكم إلى عالم تنسجون خيوطه منه، خيوط..تتشرنق حولكم فتمعنون في التيه. [1]

تحكي المسرحية عن"العبودية"، و لكن ليس عبودية الزمن الغابر، بل عبودية الإنسان للمال و حب الامتلاك، و التعطش إلى المزيد و المزيد، و هذا التعطش يجعله ينتهي نهاية مأساوية . فما رأينا جشعاً الاّ انتهى اما بالقتل أو بالسجن أو بخسارة جميع ما مَلَك . و تنقد المسرحية العبد الذي كان يصرخ و يئن من وطأة سياط المال عليه، لكنه ما ان يملك سوطاً يفعل كما كان الجشع يفعل تماماً .

العبد: ...نعم المال، أسخره عند الطلب، وعندما ينساب من بين أصابعكم كالشلالات، أقول آن الأوان لأستريح، فتلك الشلالات ستحقق لهم كل ما يريدون فيكفون عن إقلاق راحتي، لكنكم لا تكفون، فتطلبون القصور الشماء، و الحدائق الغناء و البرك و البحار و الثريا، ولا تكتفون. متى تكف عن الطلب و تحيلني إلى التقاعد؟ [2]

تطرح المسرحية هذه القضية و تصور أُناساً لا يريدون أن يتعبوا و يصعدوا سلماً وراء سلم، بل يريدون الوصول إلى القمة في الخطوة الأولى، بوساطة طُرقٍ غير مشروعة طبعاً، و لذلك لا يبقى للأشياء الروحية السامية مكان في عالمهم و تفكيرهم، بل تشغل الأشياء المحسوسة المادية حياتهم و تفكيرهم، ولذلك تكون نهاياتهم مثل بداياتهم، سريعة في الإنحدار و التحطم.

---

(1) مسرحية الدوامة: 39 .

(2) المسرحية: 39 .

و شخصيات المسرحية تشبه إلى حد بعيد شخصيات مسرحية "العهد" و تطرح الموضوع بطريقة مباشرة و سريعة جداً، وليس هناك ما هو جديد في ما يخص مسرحياتها التي تسبق هذا العمل. و نستطيع القول بأنها تكرر الفكرة نفسها، و تطرحها بطريقة أُخرى و لكن ليست متميزة عن سُبلها التي عودتنا عليها.

مسرحية الحلم :

مسرحية رمزية نوعاً ما، نقول ذلك لأنها في أحيان تلجأ إلى التقرير و المباشرة و تقّر بأنها تحكي عن الإستعمار. فإذن المسرحية تحكي عن رمزية المستعمر. و محاولة هذا المستعمر قتل أحلام الشباب و خيالهم و طموحاتهم، و اعتمدت في هذا الطرح على موقف من مواقف حكايات الليالي، و هذا الموقف هو أسر الغول للإنسان، مثلاً أسر عفريت (جرجيس بن رجوس بن إبليس) فتاة في ليلة زفافها مدة خمس و عشرين سنة في حكاية (الحمال مع البنات) في الليلة الثالثة عشرة[1].

و هذا المستعمر يحاول بطرق شتى إسدال سِتار الضباب أمام مستقبل الشباب لأن إنفتاحهم و آمالهم ليس من مصلحته ولذلك يأسرهم و يُطاردهم، و اذا حاول أحدهم و كاد أن يفلت منه قتله، كما في الحكاية أيضاً:

الغول: يا أحمق، ألم تسمع جدتك تتحدث عن إجتياح الغيلان لدياركم؟

بائع العسل: سمعت .

الغول: أنا رائد هذا الإجتياح، و دمكم لنا مباح، مباح .[2]

جعلت المسرحية شخصية "الغول" رمزاً للمستعمر. وشخصية "الحورية" رمزاً للحالمين و نزول "العسل" كالمطر، رمزاً للخير والأمل في الله و السماء . وقد

---

(1) ينظر: ألف ليلة و ليلة: 57 .

(2) مسرحية الحلم : 60-61 .

نجحت في رسم شخصية "الغول" و رمزيته، فالغول يظهر كُتلة من الشر خَلقاً و خُلُقاً، تخيله العقل البشري و رسم له صورة بشعة لكن الحقيقة لم ير أحد الغول أو شيئاً يشبه الغول .و مع يقيننا بعدم وجوده الا أننا نخاف حتى من سماع اسمه، و بذلك تنقد المسرحية عقلية البشر و خوفهم من الوهم، أوهام يصنعها الانسان بعقله و يصدق ما صنعه هو، فإذا لم يكن للغول وجود و كان كائناً صنعناه بخيالنا فلماذا نخاف منه و من ثمّ نخاف من المستعمر و لمَ لا نحاول مواجهته!

وكما قال الشابي:

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

و لكن إذا الشعب لم يتحرك و ظل يعيش في فوبيا الغول، فماذا بإستطاعة القدر أن يفعل له؟!

الغول: هذا سر اللعبة،.. أقتلكم لأحيا، و أمتد.. ثم أنظر حولي فأرى المدى لا يتسع لطموحاتي فأقتلكم من جديد و هكذا ....

بائع العسل: و هل تظننا لن نتحرك؟

الغول: تحرك، تعال [1]

و هكذا يستمر الصراع بين الخير و الشر، و في أثناء ذلك و فجأة تختفي "الحورية"،دون أي مبرر أو حدثٍ. كما أن هناك بعضا من التشتت و العشوائية في طرح الأفكار و تداخل الموضوعات.

إن "الحورية"التي يسجنها "الغول" رمز للشخصية الخيرة، التي تشبه الملائكة، وهي خير مطلق و لذلك لا تستطيع الصمود أمام موجات الشر الدائم:

الغول: ستعتادين قذارتي .

---

(1) المسرحية: 75.

الحورية: لكنك لن تألف طهري

الغول: للجمال وجه واحد، نصفه عندي و النصف الآخر عندك.

الحورية: وجه واحد و انعكاسات شتى في عيون الآخرين

الغول: لن يكون هناك آخرون بعد اليوم، سأقودك حيث لن تقع عليك عين، ولن تسمعك أذن، سيضيع صوتك هباء، و يذهب حلمك أدراج الرياح .[1]

فبهذه الشخصية تؤكد لنا المسرحية أن الخير المطلق لن يستطيع البقاء في دنيا الشر، فكان على" الحورية" أن تكون "طليقاً كالنسر لا كالفراشة".

(1) نفسه: 64- 65

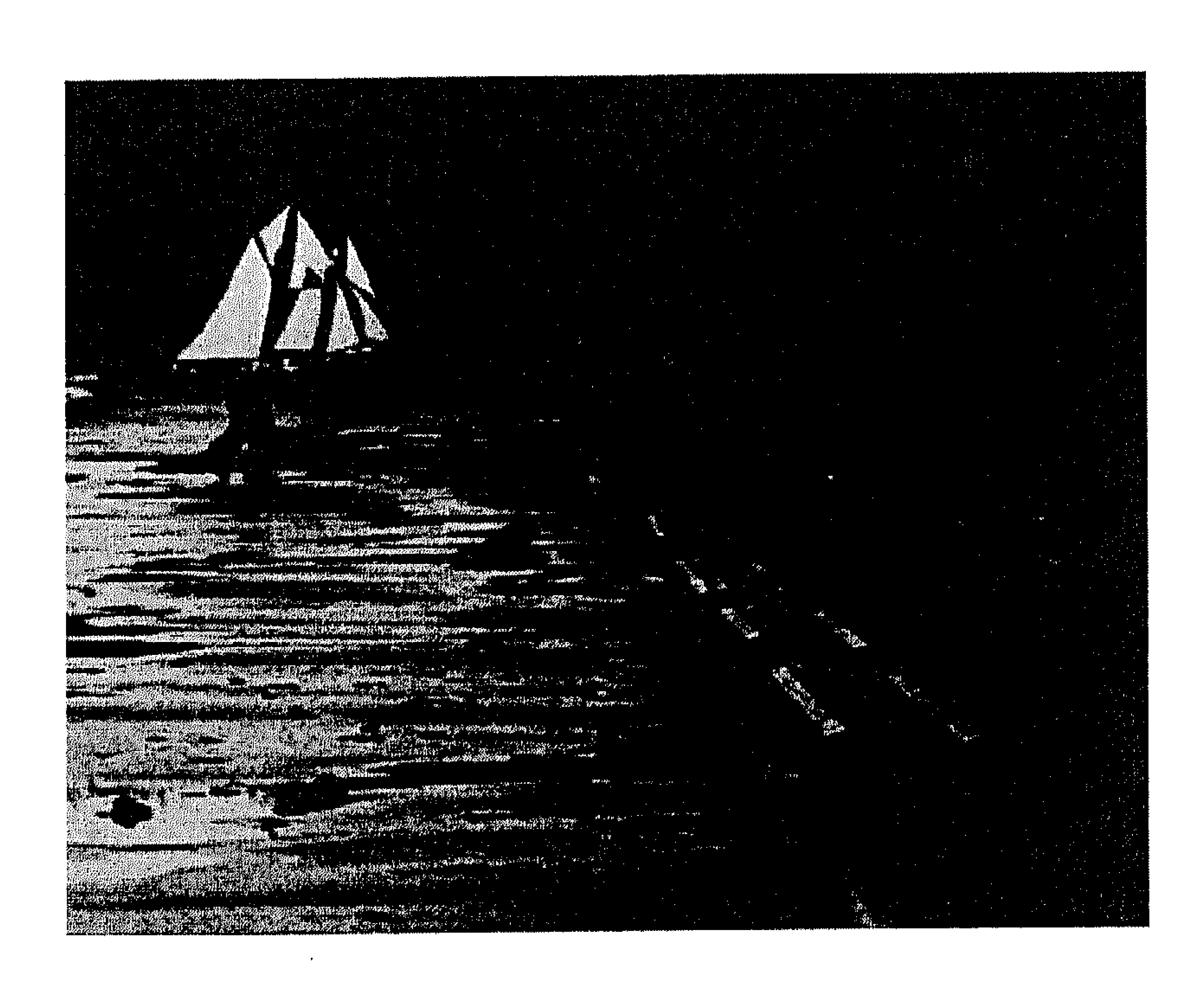
الفصل الثاني

المسرح الواقعي

المبحث الأول: مسرحية (شباك الحلوة)

المبحث الثاني: مسرحية (الشحاذ حاكماً)

المبحث الثالث: مسرحية (العهد)



المبحث الأول

مسرحية (شباك الحلوة)

من المعروف حقاً أنه من الممكن أن نبحر حتى ضد الريح في حالة وجودها، غير أنه من المتعذر الابحار من دونها. (برتولد بريخت)

المسرح الواقعي :

مدخل: ـ

يستطيع المسرح تجسيد الواقع فوق خشبته تجسيداً فعالاً و مؤثراً أكثر من غيره من الفنون الأخرى، و ذلك بسبب احتكاكه المباشر بالجمهور، لذلك يستغل المسرحيون هذه الفعّالية، لإظهار و تبيان ما في واقع المجتمعات من عيوب و سلبيات لإصلاحها، و من ايجابيات لتطويرها. ذلك أن التجربة الحية لمسرحية ما، نهر من الشعور يجري في دخيلتنا مسرعاً تارة و مبطئاً تارة أخرى[1].

مما لاشك فيه أن الواقعية مذهباً أدبياً معروفة النشأة و الأصول، لكن دلالتها اللغوية بمعنى تصوير الواقع و التعبير عنه، قديمة قدم الأدب و الفن، فأول ما بدأ الفنان بالمحاكاة، صور واقعه و واقع من حوله من الأشياء و من الناس [2]. لكن الفنان في ما بعد التفت الى أشياء ماورائية، لأنه حاول البحث عن أسباب ما يدور حوله، لذلك قلَّ الأهتمام بالنماذج الواقعية، و لكنْ مهما ابتعد مؤلفو المسرح، عن الواقع فلا يستطيعون الاّ الرجوع إليه لأنهم لا يستطيعون الإبحار مالم تملأ الريح أشرعتهم، و هذه

---

(1) ينظر: أريك بنتلي: الحياة في الدراما: 13 .

(2) ينظر: فايز ترحيني : الدراما و مذاهب الأدب : 194 .

الريح يجب أن تكون ريح زمانهم[1]. و المعروف أن الدراما تهدف الى تحقيق تجسيد كلي لعملية الحياة،[2] و هي مبنية على الصراع بين قوتين أو أكثر، و لتجسيد الحياة على نحو دقيق، تتوجه الى الصراعات الموجودة في الحياة و الواقع. و أجمل ((المسرحيات الواقعية ما كانت صادرة عن فكرة انسانية تعود بالخير على عقول الناس و قلوبهم و أذواقهم و تزيدهم انسانية ..، و تضاعف فيهم الإحساس بالجمال و الحق و الخير))[3].

إذن يحبذ أن يُطبِق المسرحي مبدأ "الفن للمجتمع" و ليس " الفن للفن" لأن ((الفكرة و الواقع المادي في تفاعل دائم، و أن الفكرة تشكل الواقع، بقدر ما يشكل الواقع الفكرة))[4]و المسرح أو أي عمل أدبي من دون فكرة لن يتكون، و بما أنه يستنبط أفكاره من الواقع فالمحبذ أن يكون العمل من أجل هذا الواقع، و اظهار ما هو مخفي من مساوئ المجتمع، لأن الفنان يرى ما لا تستطيع العين المجردة أن تراه، فهو يعمل في هذا الحقل، و ((المرء يعرف ما يعمل فيه، لا ما يحدق فيه بتكاسل)) [5]، فيظهره لنا بأسلوب فني و بشكل مختلف، أحياناً لا نكاد نعرفه لأنه لا ينقل الحياة الواقعية نقلاً فوتوغرافياً، بل يعطي جوهرها [6]، وهو اذن يركز نظره و بؤرة عمله على مسألة معينة، و يدخل في تفاصيل هذه المسألة، فيجمع كل شتاتها و يعرضها على المشاهد.

---

(1) ينظر: برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي : 12.

(2) ينظر: جورج لوكاش: الرواية التأريخية: 132 .

(3) دريني خشبة : أشهر المذاهب المسرحية : 164 .

(4) أحمد العشري: المسرحية السياسية في الوطن العربي: 94.

(5) أريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث : 170 .

(6) ينظر: أشهر المذاهب المسرحية : 164.

أسهم "هنريك إيبسن" في هذا الحقل على نحو فعال اذ زودنا بالعديد من الشخصيات الأصيلة المقنعة على غرار ما نألفه في الحياة العادية[1]، و كان ((الصرخة الواقعية المدوية التي أيقظت العالم كله للنظر في مشاكل العصر الحديث بجميع ألوانها: المادية و الروحية و التربوية و السياسية، و المشاكل الناشىءة من الصراع بين القديم و الحديث في جميع مجالات الذهن البشري))[2]، و بهذا فتح "إيبسن" باباً في وجه المسرح الواقعي الذي يُعنى بالحديث عن ما يحدث على أرض الواقع و قد سار على دربه كثير من كتاب المسرح، و منذ وقتها و المسرح الواقعي يطرح قضايا مهمة، و يحاول تأدية رسالة سامية في خدمة الإنسانية.

فالمسرح الواقعي و مسرح الاصلاح الاجتماعي بالذات، يقوم على فكرة أن أفعال الانسان تحددها الى حدٍ كبير القوى الاقتصادية و السياسية القائمة في المجتمع[3]. من هنا بات المسرح يهتم كثيراً بالقضايا الاجتماعية، أو المشكلات الاجتماعية التي تنشأ بسبب الاقتصاد، وفي الحقيقة أكثر الصراعات عنفاً في المجتمع سببها الحقيقي سوء استخدام المال، أو سوء فهم مسألة المال. و من أهم الصراعات و المشكلات الاجتماعية، مشكلة المراة، و التي عقدتها الأساسية هي المال، لأنه يُنظر اليها و كأنها عاهة على الرجل، فهي لا تستطيع ان تكسب المال لتعيش منه، مرة أخرى أن المجتمع الذكوري لا يسمح لها بالخروج لأنها ستكون عرضة للسوء. و سنبين ذلك في التحليل. و لكل زمن مشاكله و قضاياه التي بحاجة الى الإهتمام و العرض، و إلقاء الضوء عليها، لمعالجتها ((فالعالم شيء هائل مرعب فظيع، لأنه يسير في الاتجاهات كافة في الوقت نفسه))[4] و

(1) ينظر: فرانك م. هوايتج : المدخل الى الفنون المسرحية : 100 .

(2) أشهر المذاهب المسرحية : 164.

(3) ينظر: رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو الى الآن: 144 .

(4) يوسف عبد المسيح ثروت: معالم الدراما في العصر الحديث: 207 .

كلما كثر الانفتاح على هذا العالم الهائل، كُشف رعبه و مشاكله، و كثرت درايتنا بعلمه و غيبياته.

لقد وجدت " ميسون" مشكلةً حقيقية تواجه بني جنسها، فحاولت تناولها بأسلوبها و برؤيتها .

مسرحية " شباك الحلوة" :

أول مسرحية كتبتها "ميسون" وهي على حد قول "فريدة النقاش": مسرحية جيدة الصنع تحتمل التفسير و التأويل[1]. و حاولت في هذه المسرحية أن تبين لنا ما يواجه المرأة و صراعها في المجتمع الذكوري أو الأبوي، الذي يعني التباس وظيفة الأب أو الزوج أو الذكر -بشكل عام- بوظيفة صاحب السلطة[2]، و هذا يعني نفياً لجوهر الإنسان في المرأة، لأنها لا تملك سلطة نفسها، بل يملكها الذكر الذي هو الأب، و الأخ، ثم الزوج.

ففي مثل هذه المجتمعات تعيش المرأة في جوٍ مليءٍ بالتناقضات و الإزدواجية، اذ يُميز بينها و بين الجنس الآخر، بأسم العادات و التقاليد، و الدين، و هذا التمييز في حد ذاته عنف ضدها، لأنه يستهدف ماهية الآخر، انه كالعنصرية[3].

نجد في هذه المسرحية امرأة وحيدة، مطلقة، و جميلة جداً، وضِعت في داخل اطار " الشباك" و كأنها لوحة معلقة للفرجة على جدار المجتمع، و هذا الإطار يحدد لها سلوكها و أخلاقياتها، داخل هذا المجتمع. فتتعرض للمهانة و الإساءة، و لأنها من دون سند لا تستطيع فعل شيء، و أهم سند في مثل هذه المجتمعات يكون "المال"، و لهذا

---

(1) ينظر: مقالة (على باب العصر) : صحيفة الوطن الكويتية : العدد: 5174 : يوليو 1989 .

(2) ينظر: رجاء بن سلامة: بنيان الفحولة (أبحاث في المذكر و المؤنث) : 106 .

(3) ينظر: نفسه: 104 .

ربطت " ميسون" قضية المال بقضية المرأة، ربطاً وثيقاً و متيناً، لأن المال أهم سند في استقلالية المرأة و ثقتها بنفسها، و دفاعها عن نفسها. و لكنها ان تخرج للعمل، تواجهها مشكلة أخرى أو مشاكل عدة، في العمل، لذلك فخطواتها و طريقها مليئة بالصعوبات و العقبات، ففي النهاية تعتمد هي أيضاً على ما يعتمد عليه من حولها من الخُدع لتستطيع المداومة في العيش، و هي مطرودة من العمل و لا تملك ايجار البيت، و متهمة بتهم أخلاقية و تطرق نافذتها كل ليلة من قبل الذئاب من الرجال.

في قضية صراع المرأة، البيئة مهمة جداً، لأن قضيتها في تطور مستمر، و لأنها دائمة البحث عن حقها الإنساني. في هذه المسرحية المكان محدود حيث تدور الأحداث في :

((ساحة من الأرض، تحدها ثلاث عمارات. ما يرى أمامنا واجهة لكل من العمارات الثلاث و اللواتي يحدن الساحة من الأمام و اليمين و اليسار))[1].

أي أن المكان متمثل في "المدينة" حيث، العمارات. و عيش سيدة وحيدة، يوحي بأن الزمان أواخر القرن العشرين. و العمارات تعني عدداً كبيراً من السكان، و الكل مشغول بترتيب حياته اليومية و العملية، و "ميسون" أخذت نماذج من كل طبقة من الطبقات الإجتماعية في العمارات الثلاث، نموذج (بائع الفول، ربة البيت، موظف حكومي، معلم، أرملة من دون عمل، و إبراهيم، الذي يبدو مثقفاً لكن لا شيء حوله تأكيدي فهو يظهر غامضاً و يترك المسرحية ولّما يبن عنه شيء) .

بطلة المسرحية هي "ليلى" التي يُطرق ليلياً شباكها من قبل مجهول، و اذا فتحت الشباك يعني أنها ترحب بزيارة هذا الطارق، لأنها بفتحها للشباك انها تؤكد للمجتمع أن سلوكها غير سوي، و أنها ترضى بطرق نافذتها بدلاً من بابها، و أنها تريد ما يريد الطارق بالمثل، فهي مذنبة و كل الأفواه تفتح مقابلها، و ننسى أن الرجل هو الذي طرق النافذة، أي هو المذنب الأول، و لكن اللامساواة بين الجنسين تؤكد أن هذا مباح للرجل

(1) المسرحية : 7 .

في حين تعد ذلك خطيئة للأنثى، و ننسى أن كلا الجنسين في حاجة الى الجنس الآخر، فان كان ما يفعلانه بطريقة خاطئة خطأ للأنثى، فهو أيضا خطأ للذكر بالمثل. و لكن على الأنثى أن تُرضِي مجتمعها و على "ليلى" أن ترضي العمارات الثلاث، قبل نفسها .و إن فعلت العكس فانها تطرد و تهان. و شرفها مرتبط بشرف بنات الحي أجمع. و "ميسون" بهذا تسخر من ما صنعه بعض المجتمعات و سموه (العادات و التقاليد) :

أم أحمد : عجباً.. من هذه التي تخشى على سمعتها؟

أبو أحمد: ياسمين يا امرأة.

أم أحمد: أتفكر بسمعة طفلة لم تتجاوز الثانية؟

أبو أحمد: أنت تعلمين أن جارتنا(مشيراً للنافذة) ولا حاجة بالتعريف عنها، وجودها يسيء الى سمعة الحي بشكل عام.[1]

يستطيع الرجال بأسماء متعددة اخفاء نواياهم السيئة، ها هو أحدهم بأسم طفلة في الثانية من عمرها، يجلس حتى الصباح أمام نافذة " امرأة أرملة" عسى أن يراها ولو للحظة، وهي بذلك تنقد العادات و التقاليد و تنقد نفسية الرجال الذئاب، الذين لا يشبعون من ايذاء المرأة التي لا ترضيهم، و تتحداهم .

و عندما تلبي النداء، يتغيّر رد فعل المنادي، فيبدأ بلومها :

ليلى: ما بك تسمرت؟ ها انا في انتظارك اليوم، ألست طارق الليل ؟... كلت يداك بسبب الطرق المتواصل على نافذتي المسكينة. شهر متواصل و أنت تطرق دون كلل أو ملل.. معك حق لتفاجأ هكذا، فها أنا للمرة الأولى استجيب لندائك أيها العاشق، وسوف أحقق لك حلماً مثيراً.

(1) المسرحية : 54 .

ابراهيم: عم تتحدثين يا سيدتي؟ [1]

تستجيب " ليلى" حينما تكاد أن تفقد بيتها و مأواها و سترها الحقيقي، فمن دون البيت ستكون مشردة في الطرقات. فوقتها تفتح النافذة لعلها تجد من يدفع لها الأيجار :

ليلى : و كأني بك آت من مكان ناء؟ و لكن قل لي: ما الذي أتى بك اذن؟ أليست النافذة؟ (مؤكدة): نافذة بيتي! نعم..نعم هي النافذة، لا داعي للانكار.

ابراهيم: انها ليست النافذة و للأسف الشديد[2].

في البداية تصدم "ليلى" الجمهور، و ابراهيم، بحديثها عن الرغبات و فتح النافذة، و لكن ابراهيم ليس هو الشخص المنتظر، و بما ان كليهما وحيد ولا يجد من يتحدث معه، يبدأ الحديث بينهم عن أمور عدة، فعادة الانسان أنه يرتاح عند الحديث عما يجول في نفسه، و لاسيّما اذا ما تأزمت الأمور في داخله :

ابراهيم: كلانا بحاجة لأذن صاحبه، كلانا يريد أن يزيح عن نفسه بعض الهموم. أنت مليئة جراحاً يا سيدتي، هذا ما ألمسه في تصرفاتك و من تناقض حديثك .

ليلى: اني ألمس في كلامك مستوى رفيعاً من التهذيب. [3]

هكذا يتطور الحوار بينهما، ولكن بين حين و آخر ترجع "ليلى" للحديث عن طارق الليل، لأنها لا تستطيع نسيان أزمتها الحقيقية و لو لبرهة من الزمان :

ليلى(بحزن): أين أختفى طارق الليل؟ اني بحاجة اليه، بحاجة لخمسة عشرة[كذا]ديناراً (تنظر الى الحقيبة و بلهجة مثيرة) أتحمل مسروقات؟ نعم..نعم..قد تكون لصاً .

---

(1) نفسه : 8 .

(2) المسرحية : 9.

(3) نفسه : 17.

ابراهيم: (مبتسماً) لست لصاً .[1]

هنا تؤكد حاجتها الملحة الى المال، لكن الغريب غير ملزم بذلك، ولعله لا يملك المال، و مهما يكن فهو لا يساعدها بل (يزيد الطين بلة) كما يُقال. يستمر الحوار بينهما ليصلا الى طرح قضية "فلسطين"، و ايراد هذه القضية هنا لم يكن طبيعياً، لأن "ميسون" طرحت القضية السياسية في وسط المسرحية، فلم نجد أثر هذا الموضوع المتضمن، لا قبل الطرح ولا بعده. فهولم يفد أحداث المسرحية بشيء ولم يترك فينا أي أثر، بل جاء هذا الطرح زائداً و مقحماً تماماً، و كما نعلم أن ((الاطار المسرحي اطار ضيق، وهو كذلك اطار محكم))[2]لذلك لا مكان للطروحات الزائدة أو الخارجة عن اطار الحبكة :

ابراهيم: كيف انكر يا سيدتي، و أرضنا تنزف دماء..الا يعتبر هذا شأناً عظيماً؟ و المذابح التي تقيمها اسرائيل لأبناء شعبنا، اينكر التأريخ عظمتها؟

ليلى: وهل أنت التأريخ؟

ابراهيم: أنا شاهد على الأحداث، ومن غير شهادتي و شهادة أبناء شعبي لا يعيش التأريخ.. أتنكرين أن البشر هم صانعوا التأريخ؟[3]

يدخل ابراهيم في بيت "ليلى"، و قبل شروق الشمس تطرأ حادثة أمام ساحة البنايات الثلاث، تؤدي الى غلق الطرقات، و الكشف عن بواطن الشخصيات، و هي طريقة درامية للكشف عن بواطن الشخصيات .

كان أول عمل قاموا به هو ادانة "ليلى" لأن رجلاً غريباً كان في بيتها، و ربما يكون هو القاتل أو فاعل الجريمة. في الوقت الذي نجد فيه العفونة داخل كل منهم، و

---

(1) نفسه: 11.

(2) عز الدين اسماعيل: الأدب و فنونه : 251 .

(3) المسرحية : 14.

قد فاحت ريح تعفنهم بسبب هذه الحادثة، فواحد منهم يخفي المال من زوجه، و الآخر يختلس المال من شركته، و الأخير الذي هو أستاذ يقوم بتدنيس المجتمع بطلباته الملحة و طرقه شباك امرأة وحيدة كل ليلة.

أما الشخص الغريب الذي هو أول متهم، و كل الأدلة ضده، بسبب ظهوره المفاجئ في وقت متأخر، فيخرج من الموضع بتوجيه التهمة ضد "ليلى"، و الكل يصدقه، لسبب واحد لا غير: و هو اختلاف الجنسين، فهو رجل، في حين "ليلى" امرأة:

ليلى: لقد تحولت في لحظة الى دليل لأدانتي.

ابراهيم: لا بأس، لا بأس.. الأمر بسيط على كل حال.

ليلى: سهل عليك تصغير الأمور..بل هي صغيرة حقاً بالنسبة لك، أما أنا.. فالويل لي. لقد خرجت من دائرة الأتهام كشعرة، وفي لمحة تحولت الى النظرات.[1]

و لعلّ هذا كله يعود الى عدم امتلاك المرأة جسدها في المجتمع الذكوري، و هذا يعني((انعدام الفصل بين جسد المرأة و الجسد الرمزي للمجموعة أو للأمة، كما يعني نفياً للفرد في المرأة. و لذلك فكلما عاشت المجموعة أزمة وضعت جسد المرأة في قلب الأزمة)) [2]:

أم أحمد: الصدفة.. حقاً انها الصدفة (تلتفت للجماعة) و هل ضيوف الليل الا صدفة ؟

ليلى: (شبه منهارة) لا، ليس الأمر هكذا.. ليس الأمر هكذا .

ناجي: وماذا كان يفعل في بيتك اذن؟

ابراهيم: لقد كنت أشرب الشاي .

(1) نفسه: 30 .

(2) رجاء بن سلامة: 107 .

أم أحمد: الشاي ..يا عيني.

ابراهيم: كفى يا جماعة .. سوف أخرج فوراً، و لكن دعوها و شانها .

أبو زكي: و كيف وجدت الشاي؟ "سكر زيادة" .[1]

فتلك هي النظرة الذكورية. ثم تنقلب الأحداث لصالح "ليلى" لأن بيتها أول بيت يُفتش، فكل من يريد ألا يكشف ما يستره، يأتي به الى "ليلى":

ليلى: انت التي شوهت صورتي امام الجيران باتهاماتك الباطلة .

أم أحمد: اطمئنى.. سوف ادافع عنك امام الجميع .

ليلى: حسنا.. و الآن ما هو غرضك؟

أم أحمد: هذه أربعمائة و خمسون ديناراً، ساعديني و أحفظيها عندك حتى ينتهي التفتيش

ليلى: و لماذا؟

أم احمد: لقد جمعتها خفية عن زوجي .[2]

هنا تضع "ميسون" يدها على الجرح، فالمؤلم حقاً هو اتهام المقابل بالباطل، و اتهامه في شرفه، ولا سيّما في مجتمع ديني، و التضرع اليه في وقت الحاجة، دون ادراك الذنب المقترف، و كأن شيئاً لم يكن !.

انتقت المؤلفة في هذه المسرحية شخصيات من طبقات مختلفة، و أرادت بذلك أن توضح ردود أفعال هذه الشخصيات أمام قضية المرأة، لتبيّن أن تفاوت المستوى الثقافي أو الاجتماعي في المجتمع الذكوري لا يؤدي الى تغيير واضح و جلي، في الحكم على هذه القضية (فالموظف و الأستاذ و الثائر، و بائع الفول، و ربة بيت) ينظرون النظرة نفسها، الى المرأة الوحيدة المطلقة، و يحكمون عليها بحسب العادات و التقاليد، تلك العادات

(1) المسرحية: 26.

(2) نفسه: 37.

غير المنطقية التي يطبقه كل على غيره و ليس على نفسه. ولا ننسى أن المرأة نفسها قامت بترسيخ هذه النظرة الذكورية، و ساندتها في كثير من الأوقات، لذلك ألسع لسان ضد المرأة هو لسان المرأة نفسها. ف"ليلى" منذ عصر الجاهلية و حتى اليوم تُحكم بحسب العادات. ها هي " ليلى" حبيبة "قيس" تقول:

أنا بين اثنتين كلتاهما نار فلا تلحني و لكن أعني

بين حرصي على قداسة عرضي و احتفاظي بمن أحب و ضني[1]

تتعذب هنا "ليلى" بسبب الشائعات و الاتهامات في المجتمع، و ها هي "ليلى" الحديثة من دون أهل ولا قبيلة، لكنها تقع في شراك ألسنة المجتمع، مثل "ليلى" حبيبة "قيس". في أية ديانة كان القتل مباحاً، و لماذا قتل الروح لا يعد قتلاً ؟ هل يبقى للجسد معنى دون الروح ؟!.

يرحل "ابراهيم" بعد الأزمة، و تنزلق الأحداث الى المنحدر و النهاية، و تتعرف "ليلى" طارق الليل، و يجد أنه "أستاذ ناجي":

ليلى: ..لكنك من طرق نافذتي طويلاً .

ناجي: نعم(ينظر اليها باعجاب) كنت أمل ب ...(يصمت) .

ليلى: بماذا؟ ...بليلة هنية؟

ناجي: ما...ذا؟

ليلى: أنت؟ الأستاذ المحترم؟ مربي الأجيال، و صانع الرجال..؟ لماذا؟ لقد شدني الفضول لأعرف من منكم طارق الليل، و لكني ما كنت أتوقع أن تكون أنت.. بالذات.[2]

---

(1) أحمد شوقي: مسرحية مجنون ليلى: 12 .

(2) المسرحية: 60 .

و لأن صانعي الرجال هكذا يفكرون، و تلك هي نظرتهم للمرأة، فلا بد أن هذه النظرة تترسخ في عقول الأطفال و الشباب منذ عهد الصبا، و كما يقال " العلم في الصغر، كالنقش في الحجر" لا تمسحه يد الزمن، مهما تراكم عليه الغبار:

ناجي: طلبت منك الزواج..هل.. توافقين ؟

ليلى: لماذا قررت هذا الآن؟ هل رأيت فجأة أنني الزوجة المناسبة؟

ناجي: أنا .. لقد.. لست أدري.[1]

يطرق نافذتها في البداية، ثم يهاجمها مع الآخرين و يتهمها بوجود رجل غريب في بيتها، و الآن يطلب منها الزواج، و هذا كله كفيل بتبيان الفصام و التناقض في الشخصيات، داخل المجتمع الذكوري .

ولكن ما ان تنطق "المرأة" كلاما يخدش رجولة " الرجل" سرعان ما يتحول الرجال الى ليوث، يهاجمونها، لأنهم هم الرجال و هم "القوامون على النساء" :

ناجي: ماذا؟ أو تتهمينني بجرح احساسك؟ أم انك لازلت تدعين الشرف؟ أنت؟

ليلى: لقد تطاولت كثيراً.. هيا اغرب عن وجهي.. .

ناجي: أو تطردينني؟ و لماذا اذن فتحت لي النافذة؟ هل كنت تتوقعين عريس الغفلة الليلة؟ لا يا عزيزتي، و لكنك فتحتها لأمر آخر أنت تعرفينه جيداً .

(ليلى تنظر اليه بألم شديد، بينما يبتعد عن نافذتها مهرولاً)

ناجي: و لكني سوف أنتقم منك.. رفضتني، ثم تطردينني (يصرخ) سأنتقم منك.. سوف أنتقم .. .[2]

---

(1) المسرحية: 64 .

(2) نفسه: 65 .

انها نهاية مؤلمة لصراع المرأة، في هذا النوع من المجتمع، و هذا الصراع الخارجي يصيب المرأة بصراع داخلي عنيف، بحيث تحس بالضعف و الاغتراب، فتنعزل و تكون وحيدةً. و أصعب شيء أن يُحس الانسان بالاغتراب و هو بين أهله و على أرض وطنه:

ليلى: .....ها نحن في نهاية الشهر، بطيئة مرت الأيام و ثقيلة بعد اختفاء ابرا...(تبتسم بمرارة): لا زلت أفكر به..لا فائدة، و كأني أبحث عن حُبّ.. أنا المطلقة؟![1]

لا شيء يستطيع التغلب على الوحدة، أكثر من حبٍّ حقيقي، فالمال يتغلب على المصاعب و ليس انكسار النفس، و لذلك فهي تناجي نفسها، و تشتاق الى مثل هذا الحب، و لكنها تتذكر أنها مطلقة، و في مجتمعها المرأة المطلقة مذنبة، كأنها أجرمت بحق الرجل، إما أنها سيئة الأخلاق و بذلك جاوزت العادات و التقاليد و يجب عزلها كي لا تضر بنات جنسها.

و الحوار في المسرحية مكتوب باللغة الوسطى، فهي منذ هذه المسرحية، و التي هي الأولى، اختارت لنفسها لغة مسرحياتها، و توجهت الى القضايا السياسية و الاجتماعية، فبذلك خططت طريق كتاباتها و أكملتها حتى آخر مسرحياتها، و قليلاً ما نرى عندها التغيير في أسلوبها، و في لغة حوار المسرحية بعض الكنايات و الاستعارات الدقيقة في تأدية المعنى، مثل المشهد الذي تناجي فيه ليلى نفسها، وقد نجح هذا المشهد بسبب سوء حالة "ليلى" النفسية.

وفي الوقت نفسه هناك بعض التناصات من أمثال عامية:

ليلى: ما هذا الذي تقولين؟

ام احمد: لقد تغايينا بما فيه الكفاية، أظن ان ابراهيم لم يأت ليلتها اليك قاصداً الصلاة...نحن نعلم و نفهم جيداً ما معنى تواجده عندك في الليل.

---

(1) نفسه: 47.

ليلى: أنت تختلقين الصور من وحي خيالك.

أم أحمد: حتى ولو كنت هكذا كما تقولين، اعلمي اذن انني واسعة الخيال ..جداً، و ان لم تعطيني حقي كاملاً..نشط خيالي، و عاقبة هذا وخيمة عليك. وقد ((أنذر من أعذر)) لقد نبهتك... .[1]

في هذا المشهد صورة و تناص، والحوار لشخصية ربة البيت، امرأة عير متعلمة. و يحدث هذا في الواقع كثيراً حيث تستخدم الكنايات و خاصة عندما يتشاجر شخص مع آخر، يكون في حالة عصبية و هيجان مشاعر، و لذلك اللغة الصورية تستحوذ على الحوار.

و استخدام المثل بعكس ما هو في الأصل، انما يدل على جهل المتكلم بالمعنى الحقيقي و أصل المثل، فانها سمعته منذ الطفولة يستخدم في مثل هذا المقام، فتردده دون دراية منها. و هكذا فالاستخدام جاء في محله و كان متلائماً مع الشخصية و مع الحدث.

(1) المسرحية: 50.

المبحث الثاني

مسرحية - الشحاذ حاكماً-

تدور هذه المسرحية على مشكلة اجتماعية، و العُقد التي تنجم عنها.

تتمثل المشكلة في صراع الطبقات، و التناقضات و الأضداد التي تكون نتيجة حتمية لهذا الصراع.

و أهم ما ركزت عليه هذه المسرحية هو الأضداد و نتائج اختيارات الشخصيات، و قد اعتمدت على مقولتين اثنتين:

"نستطيع التعرف على الأشياء من خلال أضدادها"، و مقولة "يوم لك و يوم عليك". و بحسب النظرية الجدلية: ((التناقض هو نسيج الأشياء. فكل شيء يحتوي في داخله على جانب ايجابي و آخر سلبي، و في كل شيء جانب ينمو و آخر يموت)) [1]. ففي تشعب طرق الحياة كثيراً ما ينمو السلبي، و لكن السلبي قليلاً ما يستطيع الادامة، بسبب وجود ما هو أكثر سلبية أو ما هو ايجابي .

اختارت الكاتبة شخصياتها بحسب الطبقات الاجتماعية (البرجوازية، و البرجوازية الصغيرة، و الدنيا(العاملة)، و الشحاذ(الذي لا ينتمي الى أية طبقة))، لهذا تدور المسرحية على (حياة و اختيارات و سلوك) شخصيات، ينتمون الى هذه الطبقات.

عنوان المسرحية يفتح للمتلقي باب الأسئلة، كيف صار هذا الشحاذ حاكماً؟ هل هناك ربط بين هذه المسرحية و حكاية (هارون الرشيد مع أبي الحسن الذي يصبح حاكماً)؟، أم تتعلق القضية بموضوع سياسي؟. و أسئلة كثيرة و كثيرة... لأن الشحاذ دائماً مثل المتهم، في محاولة تبرئة ساحته ليحكم المقابل لصالحه و يعطية حفنة من المال، و ميزان الشحاذ في اللاتوازن الدائم، لأنه ان رفع كفته فلم يبق شحاذاً، و لذلك يجب أن يكون في حالة الشحاذة دائماً.

---

(1) عبد الوهاب الكيالي: الموسوعة السياسية: 271 .

يطرأ ظرف في المسرحية يحوّل حالة الشحاذ فيصير حاكماً، و لكن من دون ان يفقد صفته الرئيسة و اسمه كشحاذ، و نفسيته لا يطرأ عليها أي تغيير، و ان قصدت "ميسون" حاكماً حقيقياً كان في الأصل شحاذاً، فهو قد أصبح حاكماً و لكنه لم يشف من عقدته النفسيه كشحاذ، فيصبح حاكماً سيئاً و يحاول جمع المال و خزنه لنفسه و يسئ الى الرعية و كأنه يثأر منهم، فلا ينصف أحداً، لأن الناس لم ينصفوه في الماضي. و بذلك تقوم الرعية باسقاطه و نهب ما جمعه عن طريق الشحاذة .

تبرز نزعة انسانية و الحديث عن عدالة بشرية، في جميع أعمال" ميسون "، فهي تحاول أن تقول أن الانسانية يجب أن تكون فوق كل شيء و كل قانون، و تأكيد احترام انسانية أفراد المجتمع، فهذه تشكل عقدة معظم مسرحياتها تقريباً.

هنا شخصية "الغانية" شخصية ألغيت انسانيتها بسبب الحاجة، و لكن ما ان يقع الاختيار في يديها تختار ان تعيش كانسانة، تستطيع أن تختار و تتحمل نتائج اختياراتها، ف"ميسون" بينت أنْ ليس على المجتمع الحكم على الشخصيات ان لم يعطهم اختيارات. و بتحول هذه الشخصية تؤكد ذلك :

الغانية: أنا كما ترى..أحيا فقط عندما أسمع نداء المعجبين. وقد سمعت نداءك من وجيب قلبك المضطرب. التستر لا يفيد، اذ اني أراك و قد سقط القل..(تسقط سبحة من يده).

الغانية: (بملل) دع عنك هذا الآن. أتطلب الغفران قبل وقوع الخطيئة؟

التقي: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم .[1]

تحاول المسرحية أن تجسّد موضوعين اجتماعيين بارزين و مهمين، في الوقت نفسه(قضية المرأة الغانية، و الشحاذة) و كلتاهما وجدت بسبب التفاوت الطبقي و الفروق الكبيرة بين شخصيات المجتمع الذي يسببه المال، لكن بغياب المال نجد ما سيحدث، عندما يصبح الشحاذ حاكماً، في هذه الحالة أيضاً لا تُحل المسألة، فاذن ما العمل؟.

---

(1) المسرحية: 3.

تتأزم الأحداث عندما يحاول البرجوازي شراء الغانية في أرض قفر ليس فيها سلطةٌ للمال، و يصل وقتها الصراع الى ذروته بين الغانية ونفسها، و بينها و بين البرجوازي:

البرجوازي: استلمي الهدية.. هيا .

الغانية: هات ... (تتناول الشيك) ألف دينار..(تنظر اليه بجمود).

البرجوازي: ها.. اختاري؟ الوعود في كفة (باغراء) و ألف دينار في كفة أخرى .

الغانية: كنت تشتري بضاعتنا بأبخس الأثمان فيما مضى.. (مذكرة) في الملاهي .

البرجوازي: لكل ظرف احكام .

الغانية: أي أن الموضوع عرض و طلب .[1]

يتلاحق الرفض للبرجوازي نتيجةً لأعماله أينما يذهب، و لأنه يسئ الى من هو أدنى منه، فهم أيضاً يعاملونه بالمثل :

البرجوازي: سوف تأنسي رفقتي على كل حال. لن يبقى للوحشة أثر و نحن معاً

الغانية: كنت تدفع فنلبي. كنت أنت الذي يختار.

البرجوازي: قلنا لكل ظرف أحكام.

الغانية: الآن أنا التي اختار .

البرجوازي: ما بيني و بين وعود طائشة.

الغانية: بين عبوديتي أو حريتي... .[2]

تجلت الحقيقة اعتماداً على الأضداد: (بيع/ شراء، أنس/ وحشة، عرض/ طلب، عبودية / حرية ...)، "الغانية" تصارع نفسها، لأنها فيما مضى كانت و لكنها الآن تكون، فتختار حريتها و ترفض أن تبيع نفسها بارادتها، فاذن كانت الارادة مفقودة سابقاً.

الغانية: بعد ان نلت حريتي.. ارفضك يا سيدي.[1]

---

(1) نفسه: 18.

(2) المسرحية: 19 .

و بهذا القرار تمزق الذل و الفراغ الذي كانت تعيش فيه، رغماً عنها، فتكسب احترامها لنفسها مرة اخرى .و بهذا تستطيع أن تقول ما تؤمن به دون أية تردد. و أبشع مأساة أن يفقد المرء احترامه لنفسه:

الغانية: أنت أمس أردت أن تشتريني باوراقك الجوفاء.. بل لقد رجوتني كي اجلس قربك..و اليوم تعايرني بنفسي.. اما انت(للشاب): فارى ما تعكسه نفسك من احتقار.. ومع هذا تدعي انك اخي..(ساخرة) في النهار فقط.

(للتقي) اما انت.... .

الشاب: ماذا به؟

الغانية: انه الانسان الوحيد بيننا. (بتحد) انه يحبني.. (تصرخ) يحبني.. يحبني .. [2]

فهي بحاجة الى النظرة الانسانية اليها، و ليس النظرة الشهوانية المليئة بالدونية و اللانسانية .و هي قد اختارت و قالت ما كانت تود ان تقول. و بدأ الدور على " الشحاذ" أن يختار، فهو يعيش على طرق الأبواب، و ليس كل محتاج يستطيع أن يفعل ما يفعله المتسول، بسبب النفسية الرفيعة الآبية، و عدم تحمل نظرات الاستصغار اليه.

لكن المتسول يعتاد على ذلك بسبب نفسيته الذليلة، فمعظمهم يستطيعون أن يعملوا و يعتمدوا على انفسهم و يتعبوا في سبيل كسب أرزاقهم، و لكنهم قد اعتادوا على ما يفعلون، لذلك حتى اذا أصبحوا اغنياء فلا يتركون التسول، و لا تتغير نفسيتهم، و التسول يُصبح عادة عندهم. في هذه المسرحية مع ان "الشحاذ" يكون أغنى من الجميع، الا أنه أفقر منهم نفسيةً، و بذلك لا يستطيع مساعدتهم و مشاركة غيره في ما يملك، مع أنه طوال حياته يعيش على ما يعطيه له الآخرون. و هذا هو التناقض الذي يعانيه أفراد المجتمع :

الشاب: أين وجدت الخبز؟

المتسول: أجائع أنت؟

---

(1) نفسه: 20 .

(2) نفسه: 27.

الشاب: هل معك خبز غيره؟ انقذنا يا أخ العرب.. .

المتسول: هذا الكيس ملئ بالخبز..... مكانكم.. مكانكم جميعاً.. لا أحد يقترب مني.. .[1]

انه لا يعطيهم كسرة خبز، و يحكم عليهم كما يحلو له، أو كما حكموا عليه في الماضي:

المتسول: مت جوعاً، و ارحني من رؤياك.

البرجوازي: لماذا ايها الصديق؟

المتسول: أو قاسمتني املاكك فيما مضى؟

البرجوازي: املاكي؟ وما شانك باملاكي يا هذا؟

المتسول: و ما شأنك باملاكي انت اذن؟

المتسول: فرصتك انتهت، لم تنجح بالامتحان. لقد فشلت.. فشلت.. لا فائدة .[2]

فيحكم على البرجوازي بالتشرد، كما فعلت الغانية معه، فهو لا يعرف لباقة الطلب، اذ اعتاد على اعطاء المال مقابل كل شيء، و لكنه أدرك أن هناك أشياء لا يشتريها المال، و عليه احترام انسانية المقابل .

و يحكم على الغانية أيضاً، بحرمانها من الخبز، لأنها ترفض الزواج منه:

المتسول: تزوجيني

الغانية: لا فائدة، لا فائدة

المتسول: الفائدة في المفيد و المفيد في الزواج و الزواج فرض و فائدة.. و ..

الشاب: و خلاصة القول يا هذا؟

المتسول: لقد أطلقت حكمي عليكم، و انتهى الأمر. تابعوا سيركم بعيداً عن وجهي، اذ لا تشرفني رؤيتكم امامي .[3]

---

(1) المسرحية: 29-30 .

(2)نفسه: 35.

(3) المسرحية: 39 .

و لكنه يحكم على التقي باعطائه الخبز، و هو يرفض اذ لا يستطيع أن يأكل وحده و يترك الباقين من دون أكل، و يتأزم الصراع بين المتسول و الشخصيات، و الغانية تكاد تموت، و هنا ينقض الشاب و البرجوازي على كيس المتسول فينهبان الخبز و يأكلانه، و المتسول يجهش بالبكاء، كما أن التقي يبكي لحالة الجميع، و لحالة الغانية التي أشرفت على الموت، فيقدم لها كسرة خبز و تموت سعيدة، لأنها اختارت من يحبها و يرى فيها انسانيتها، و هكذا تنتهي المسرحية و الصراع مستمر بين من يملك المال و القوة، و من لا يملك حتى أن يختار طريقة عيشه :

الغانية: اني سعيدة.. أتعلم لماذا؟

التقي: تكلمي أرجوك. قولي ما في نفسك .

الغانية: لأني نلت حريتي، ثم اخترتك. لم أبع نفسي لك.. لا.. انما اخترتك..أتعلم لماذا؟ لأنك تحبني ..."[1]

يحدث كل ذلك لأنْ لم يكن هناك "الرجل المناسب، في المكان المناسب" .

(1) نفسه: 53 .

المبحث الثالث

مسرحية - العهد-

مسرحية "العهد" مسرحية اجتماعية، ضمن المسرحيات القصيرة للكاتبة، و هي تجسد أفكاراً تتعلق بالعبودية و الحرية، و الموت، الحب، و عدم الألتزام بالوعود .

تبدأ المسرحية ببداية جاذبة و لافتة للنظر، و تشبه الى حد ما قصيدة" الزهرة السوداء" لنازك الملائكة :

الزهرة السوداء...

كنزنا الغالي تركناه هنا

لحظات ثم أسرعنا إليه

والتمسناه وراء المنحنى

وعلى التل فلم نعثر عليه(1)

الحالة متشابه تقريباً، حيث وفاة أعز الناس "الأب، و الأم" فنازك تشيّع والدتها، و السيد يشيّع والده، وفي هذه الحالات تكون العواطف جياشة و الكلمات مليئة بالشحنات العاطفية :

السيد: مالي أرى عيني وقد تحجر الدمع فيها.... آه أيتها العينان.. جودا بالدمع الغزير على من سقاني الحب فأنبت الرحمة، و رعاني بالحب فاورق هذا الغصن و عندما اشتد عوده نبذ.... حيث ارتحلت عني يا أبتي تاركاً اياي في هذا العراء، أحتضن ضريحك فلا تلمس يداي الاّ هذا الحجر.. أستصرخك النهوض فلا أقابل الا بالصمت..... أنت يا من رعيتني صغيراً لأتخلى عنك كبيراً مودعاً اياك هذا المكان المظلم... البارد... الجاف... لعنت أيها الموت... .(2)

---

(1) نازك الملائكة : ديوان " قرارة الموجة": 109.

(2) المسرحية : 9 .

و لكن الموضوع الأساس هو العبودية، فالسيد في غمرة الحزن يتعهد باعطاء عبده الحرية و المال الكافي ليعيش كريماً مثله :

السيد: قلبي الكليم أصبح يتقن الحب أيها التابع، أنا نفسي أشعر بالعجب لما ينتابني من أحاسيس الآن بالذات .[1]

يتعجب" السيد" من احساسه بالآخرين، لأنه صلب، و لا يستطيع حتى البكاء، لأنه فحل، و الفحل عليه أن يكون قوياً أمام مشاعره:

السيد: لننثر الزهور فتتشكل قطرات الندى عليها في السحر، لتتقن ما عجزت عنه في وضح النهار.[2]

و المعروف أن للموت أثراً كبيراً في نفوس الآخرين، و "السيد" وقع تحت هذا التأثير، و مع ذلك لم يستطع البكاء، بل ترك للطبيعة ما عجز هو عنه، لكن ان لم يستطع البكاء، وقت وفاة والده، فكيف يستطيع أن يعطي؟. صحيح أن المسرحية تطرح قضايا انسانية و اجتماعية حساسة لكن من دون ربط موضوعي، و بخيوط واهية، و نقلات مفاجئة و مصطنعة، و الحوار يصل بالشخصيات أحياناً الى طريق مسدود، فتصطنع "ميسون"موقفاً لاخراجهم من هذا الطريق، و هذا ما اضعف المسرحية :

السيد: اسمع .. لتلغ الفوارق بيننا، فتشاركني مالي و بيتي، لك ما لِيَّ و عليك ما علي.

التابع: على رسلك، ما أنا الا تابع أمين، لا أستحق كل هذا .

السيد: عندما يداهمنا الموت، و تتحفز دودة الفناء لتلتهم أجسادنا الباردة، لن نفطن حينها الى مال ولا متاع.[3]

---

(1) نفسه: 11.

(2) المسرحية : 10 .

(3) نفسه: 12.

لكنه ينكث بوعده، و سرعان ما ينسى الموت، و ينسى كرامة رجولته، حيث كان يحتفي بها كثيراً، فهو قد قرر العيش على وفق مجموعة من القوانين و السنن، لا يستطيع أن يزيحها، أو أن يقفز فوق هذه الحواجز:

التابع: وما ذنبي أنا؟

السيد: ذنبك انك تابعي.

التابع: لكني اشتريت حريتي منذ لحظات.

السيد: و انا أرفض هذه الصفقة الآن .[1]

لقد نكس بوعده، و بذلك خسر تابعه، الذي كان معه منذ الطفولة، وبات وحيداً و نادماً، و كل ذلك بسبب الكبرياء، و احساسه ان مرتبته الاجتماعية أعلى من مرتبة تابعه ليكون صديقه .

هنا تواجهنا مأساة أخرى، مأساة انسانية، اذ ان من في الطبقة الدنيا يحس انه فعلاً أدنى مرتبة من الطبقات الأخرى، أدنى من كل الجوانب، و احساسه بهذا النقص في كل شيء، يعطي المجال الأوسع لاستغلاله من قبل الطبقات الأخرى :

التابع: ....أنت تخيرني بين أمرين كلاهما يستقطبني في زاوية معينة، فأراني أختار هذا لأميل للآخر، اعفني يا سيدي و قرر أنت مصيري .

السيد: القرار لك وحدك.

التابع: فيما مضى كنت أشعر بسعادة غامرة عندما تسقط في يدي بضعة قروش، و أحتار كيف أتعامل معها.. و الآن أنت تضعني امام هذا (يشير الى الصندوق و يتأمله) فأشعر بالرهبة، و الرغبة، و الجلال، و الحيرة، و الطمع، و الزهد، و العفة،... و الضياع... ....أوه يا سيدي... لم لا نستأنف حياتنا كسابق عهدنا و كأن شيئاً لم يكن، فتعفيني من نوازع نفسي التي تقودني الى الضياع، و التيه ... .

السيد: بقاؤك قربي اصبح مشروطاً الآن .[1]

(1) نفسه: 20 .

إن العبودية تسحق الانسانية داخل العبد، و قتل جسده لم يكن ابشع من قتل روحه و احساسه بمساواته مع الآخرين، فها هو لا يستطيع اختيار طريقه و طريق حريته، و لا يعرف كيف يتصرف مع المال، ماذا يفعل به؟ هو تعلم فحسب أن يكون عبداً، و ينفذ ما يطلبون منه دون تردد، و حلمه الوحيد هو الحرية، لأنه حلم بعيد المنال، لكنه لا يعرف ماذا يفعل اذا اصبح حراً في يوم من الأيام! فلم يخطط لحياته بعد العبودية، و لم يتعلم أن يفعل ذلك، فأذن هل هذا الحلم هو تأكيد لمقولة "روسو": إن "الانسان يولد حراً"؟ اذن الحرية في دم الانسان و ليست شيئاً مكتسباً، و لكنه يجب أن يتعلم كيف يعيش حريته تلك، فالعبد قد ولد حراً، مع عيشه عبداً، لكنه حلم بهذه الحرية، الا أنه لا يعرف كيف يعيشها:

العبد: .... حريتي تختلف عن حرية العصفور، حريتي هي قيدي يا سيدي، قيد من عاش عمره رقيقاً لا يعرف الحياة الا بعبوديته (مستدركاً) بل يعرفها، و يمارس حريته من خلال عشقه لها ...لكني أشعر أمامها بالذعر، و الحيرة، و الضياع، أشعر أنها ستقذفني كريشة في مهب الريح لا تعرف مستقرها، أما أن تعلو فيكون الحظ حليفها أو أن تتهاوى فتدوسها الأرجل، و أخشى قسوة النعال..... .[2]

إنه يحكي عن الحرية و عن قيود العبودية، لكن هذا الحوار لا يتناسب مع شخصيته، لأنه لا يعرف ماذا يختار، فكيف يتحدث هكذا عن الحرية و المال و قسوة النعال و الأرجل مع من لا يكون معه المال، فهنا تتدخل "المؤلفة" و تحكي عن وجهة نظرها عن الحرية.

فيفقد الحوار بين السيد و العبد دراميته و تطغى عليه المبالغة:

التابع: أعاهدك، و أقسم لك .

السيد: لو وافقتك أكون قد بعت حريتي لك، و هذا لن يكون أبداً .

---

(1) المسرحية : 15 .

(2) نفسه: 16 –17 .

التابع: كيف تحولت الأمور هكذا ؟

السيد: هذا من جهة و من جهة اخرى حتى لو صمت أنت، سيظهر من يفكر بطريقتك و يؤول و ينسج الحكايات، و انا لن أحتمل هذا أبداً .[1]

لماذا نسلب حرية الآخرين، عندما نعرف مدى سوء العبودية اذن؟!. و هكذا يستمر الحوار حتى يصل الى طريق مسدود، و تتدخل شخصية أخرى أو تظهر شخصية أخرى لتنقذ الموقف، و هذا المشهد الحواري يصبح بمثابة وقفة لأحداث المسرحية :

السيد: بل عليك أن تدفع أيضاً مقابل ايوائي لك طيلة أيام عمرك.

التابع: قضيتها في خدمتك، ألا يكفي هذا؟

السيد: لا .. لا يكفي .

السيدة: أنا أسدد دينه .

التابع: رحماك يا رب ![2]

إن هذا التحول مفتعل، فبعد حوار استغرق مشهدين حتى اختار العبد حريته، ثم حاور السيد و فنّد جميع حججه و عقباته لابقائه عبداً، تحول العبد من عبد السيد الى عبد السيدة، دون تسوية شيء و على نحو سريع، و هذا غير مقبول، اذ لا تحتمل الأحداث السابقة هذا التحول.

تحاول السيدة أخذ العبد من السيد، حتى تجعل السيد يغار، و يحبها، لكنها تخفق في ذلك كما تخفق بجعل العبد عبداً لها، و بذلك تظهر أكثر خسارةً من الخاسر :

السيد: أهدئي... و أعيدي لي العبد.

---

(1) المسرحية: 20 .

(2) نفسه: 21.

السيدة: أي قلب متحجر هو قلبك! أنا أعلم أن لا سلطة لنا على قلوبنا و لكن لماذا أنا أحبك؟ و لماذا لا تقبل حبي من باب الرثاء حسب، و لماذا لا أكون أمتك، و طوع بنانك، و لن أمنعك من مجونك مع الأخريات .[1]

هنا تأتي قضية الحب من طرف واحد، فالسيدة تحب السيد، و تحاول بطرق شتى ارضاءه ليقبل بها، و هو لاهٍ عنها. لكن يظهر هنا التناقض، فالعبودية -عبودية الانسان للانسان- لم تبق في أماكن كثيرة منذ زمن طويل، و طلب المرأة الحب من الرجل، لا يزال قضية نادرة حتى في البلدان الأوروبية، اذن هذا تناقض ناجم عن أختلاط الأزمنة و موضوعاتها، و الاهتمام بكلام الناس يشيع في البلدان الشرقية، حيث المرأة تابع للرجال، فكيف اذن تطلب منه الحب، فهي لو فعلت ذلك لوقعت كارثة، و لكن هنا الأمر عادي جداً، فهناك خلط و عدم دقة في طرح القضايا و الأزمنة و الأمكنة .

تنتهي المسرحية نهاية واقعية و مقنعة، حيث تظهر رجولة العبد تجاه السيدة، و الخاسر الأكبر في كل هذه القضايا تكون المرأة أو السيدة :

التابع: لا أنكر أنك أغويتني..و الآن أمام صراحتك، و بعيداً عن تأثير سحرك... أجترئ و أقول أنك جميلة ... و رائعة... لكن الحرية أيتها السيدة ...الحرية ... (يقلب كفيه و يهم بالخروج) .

السيدة: كيف تغادرني ببساطة هكذا؟

التابع: لا أعرف وجهتي... و لكنني أدرك أن بقائي هنا مستحيل .

السيدة: لكن..ألا ترجوني، ألا تطلب شفاعتي؟

التابع: الحرية، الحرية ... .[2]

كان العبد من قبل يحس بالعبودية في بيت السيد، و ما كان يستطيع الاختيار، لكنه في بيت السيدة، يحس برجولته و فحولته، و يدرك ما لم يدركه في البيت الآخر، فهو هنا يجب أن يُطاع و الا فلن يبقى، ويتركها. فهو مستعد ليكون عبد السيد، لكنه غير مستعد ليكون عبد السيدة، خوفاً من كلام الناس، ولكي لا تخدش فحولته.

---

(1) المسرحية: 27 .

(2) نفسه: 34 .

الفصل الثالث

المسرح الأسطوري / التأريخي

المبحث الأول: مسرحية: (كاهن المعبد)

المبحث الثاني: مسرحية: (حكاية توت)



الفصل الثالث

المسرح الأسطوري / التأريخي

إذا لم نعلم أننا عدائيون، ازدادت متعنا بمشاهدة العدوان. ظلمتنا الحياة فنود ان نرى الآخرين يظلمون أكثر منّا. (أريك بنتلي)

المسرح الأسطوري / التأريخي:

مدخل: -

إن الربط بين الأدب و الأسطورة ليس ربطاً واهياً بل هو ربط تأريخي و وثيق، اذ نجد الأسطورة و الأدب يتداخلان فتتخلل الأسطورة الأدب و تتضمنه و تشكل بعضاً من أدبيته و تعمق الترميز فيه، كما يحافظ الأدب على الأسطورة و يجعلها نصاً حياً، مستمراً في التداول. فالأدب و الأسطورة يتوجهان الى الانسان التوّاق الى عالم الأحلام و الخيال و الجمال و الكمال لا يخلوان من النفع.[1]

و المسرح، على نحو خاص من الأدب، مرتبط منذ النشأة بالوعي الأسطوري فقد ((أرجع الباحثون التمثيل " المحاكاة" الى نوع من اللعب، و أشاروا الى أن الرقص الشعائري الجماعي الذي يؤديه الصيادون قبيل شخوصهم الى الصيد، هو بمثابة تحريض لقواهم و شحذ عزيمتهم و اثارة حماستهم ازاء أي خطر يداهمهم، و من ذا بدأت تتكشف ملامح الفن الدرامي))[2].

---

(1) ينظر: محمد عجينة: حفريات في الأدب و الأساطير: 10 .

(2) منير الحافظ: مظاهر الدراما الشعائرية: 7 .

أي أن الدراما ولدت مع مولد الأسطورة، ولم تكن فناً قائماً بذاتها، بل جزءً لا يتجزأ منها.[1] لقد لعب الانسان دائماً، لعب فاختبر، لعب مع الآخر ليؤكد نفسه، لعب ليعبر عن نفسه، لعب ليعرض مهاراته و ليكشف لذة هذا العرض، فاللعب توأم اللغة و الترميز بل هو من أبعادهما، و يعد أساسا من أبعاد الاحتفالية الترميزية.[2] و ممارسة هذا اللعب و الطقوس بمثابة ((السعي في البحث المعمق عن سرّانية القيم، و تحطيم حُجب العماء الذي يحول دون معرفة حقائق العالم))[3]. و لم يكن المسرح في البداية الاّ محاكاةً لهذه الطقوس و الألعاب، و حتى اليوم مازال الكتاب و المؤلفون المسرحيون يتقنعون بقناع الأسطورة و يرجعون الى هذه الأجواء الخيالية و الرمزية، فالأسطورة بحد ذاتها جزء من التأريخ البشري. لأنها، في ما يخص انسان عصر ما قبل الكتابة، تقوم بدور المفسر للظواهر الكونية، فهي البديل الطبيعي للعلم.[4] و هي فوق ذلك نتاج المجتمع البشري، و الأسطورة تصور علاقة الانسان بالعالم الخارجي، قوامها الانسجام و التناغم و التواصل، وقد تحول بعض الأساطير الى مقدسات، على نقيض ما نراه في عصرنا الحالي، حيث غدا الانسان محور الدراسة و التفكير ضمن ما يسمى (الفلسفة الانسانية)، بعد أن كان محور التأمل و التفكير هو الاله و الكون[5]، حيث كان لكل

---

(1) ينظر: أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر: الكتاب الأول" مصادر الأسطورة في المسرح": 4 .

(2) ينظر: خالدة سعيد: الاستعارة الكبرى في شعرية المسرحة: 348 .

(3) منير الحافظ: مظاهر الدراما الشعائرية: 9 .

(4) ينظر: أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر: الكتاب الثاني"الوظيفة بين الأسطورة و المسرح": 381 .

(5) ينظر: محمد عجينة: حفريات في الأدب و الأساطير: 26 .

ظاهرة اله خاص يديرها، و لكل الظواهر و الحالات قدسيتها، الاّ أن الانسان لم يكن يؤمن بقدسية نفسه و بامكانية اختياراته، لذلك كان يؤمن بالقدر ايماناً قوياً. لكنْ في عصر التنوير و لاسيما مع القرنين الثامن عشر و التاسع عشر، قرني العلم و العقل، محا العقل البشري تلك المقدسات، و أوّل الظواهر الكونية تأويلاً علمياً، و آمن بنفسه و بأن أعظم الأشياء المخلوقة على الأرض هو العقل البشري، لذلك لم يبق للأشياء التي كانت مقدسة سابقاً، قدسيتها و غدت التأويلات القديمة أساطير، يتداولها جيل وراء جيل، لكن لم يستطع الانسان على الرغم من التعصب للعلم، اهمال أطراف الخيال السابقة أي الأساطير، لأن الخيال و الأشياء المقدسة يُغذي الروح و الوجدان، كما ان العلم يغذي العقل.

عمد كتاب المسرح الى استلهام الأساطير، فبعضهم أبقى على الأسطورة الأساسية و لم يغير فيها الاّ القليل، و بعضهم حاول أن يؤولها تأويلاً جديداً، لأنه – بحسب مقولة "رولان بارت"– (لا عتيق تحت الشمس، حتى الشمس نفسها)، فالتأويل لما هوتأريخي مفتوح مادام العقل البشري يعمل و يؤول و يحاول معرفة كيف أن الانسان القديم راود الغيب أو الخطر و الالتباس، وأوّل الغوامض و تخيل أشكالاً للقوى الخارقة، سمّاها و تصور هيآتها.

تتضمن الأساطير عدداً كبيراً من العناصر الدرامية، و بهذا تمنح الأسطورة مؤلفي المسرح مادة مليئة بالرموز و الدراما[1].

يُعدّ الرمز من أكثر العناصر فعالية للمسرح، لأن المسرح مبني على أساس الايحاء و اللامباشرة، و قد أثّر هذا الاستخدام للأسطورة في احياء بعض المعاني و القيم العامة و الخاصة، و في إثارة قيم و معانٍ جديدة هادفة.[2]

---

(1) ينظر: أحمد شمس الدين الحجاجي: الكتاب الثاني: 386.

(2) ينظر: أوفيد: مسخ الكائنات: 10 .

لقد أعان الصراع و الصدام، في الأساطير مؤلفي المسرح على بناء رموزهم و ((الابقاء على مشكلة التصادم، بوصفها حقيقة من حقائق الحياة))[1] مادام الانسان حياً، يظل الصراع و الصدام بينه و بين نفسه، أو بين قوى أعلى منه و قوى أدنى منه. و في ما يخص المسرح السياسي يأتي قناعا التأريخ و الأسطورة ، أهم الأقنعة التي يبني بها الكاتب المسرحي نصه، لأن المسرح السياسي كالأسطورة يحاول التعبير عما يجرى لكن بطريقة ايحائية غير مباشرة. و بوساطتها ينجو من الرقابة السياسية و من المباشرة السياسية[2]، و منهما يستفيد مزايا درامية فمثلاً العناصر الدرامية و الرموز المتعددة الدلالة في ((أسطورة "أوزوريس" اله الخير و الحياة مثال واضح على ذلك، فهذا الاله يُقتل على يد "ست" اله الشر و العدم، فتجمع "ايزيس" زوجة " أوزوريس" لحم زوجها حتى يوم بعثه. اما ولدهما "حورس" فيساعد والده في اعادة الخير و الحياة الى العالم))[3]. فمنذ " توفيق الحكيم" و كتاب المسرح يستلهمون رموز و صراعات هذه الأسطورة الثرية حتى اليوم.

و قد افادت كاتبتنا من هذه الأسطورة في مسرحيتها "حكاية توت". كما استفادت من أحداث التأريخ، لاطار مسرحيتها " كاهن المعبد".

أمّا التأريخ فهو قناع آخر أو جو آخر من الأجواء التي يلجأ اليها الكاتب المسرحي في عرض مادته، و قد شهد كثير من المجتمعات في بعض مراحلها التأريخية إحياء الماضي و العناية به، و منها المجتمع العربي، و ذلك لاستمرارية الماضي في الحاضر، و لتأكيد كل قومٍ حضارته و خصوصيته. و هذا الاحياء وصل الى ذروته عندما ظهر الأدب المقارن و الحركة الرومانتيكية، فبات كل قوم يحاول أن يظهر للآخر تأريخه و

---

(1) جورج لوكاش: الرواية التأريخية: 134.

(2) ينظر: أحمد العشري: المسرحية السياسية في الوطن العربي: 91.

(3) جون غاسنر: قاموس المسرح: 213.

حضارته و أصوله الأولى و ينقب عن أدبه و فنه و ثقافته في الألواح الطينية و في الآثار القديمة، و كل قوم كان يحتفي بما لديه من تأريخ و حضارة. و هكذا حفظ التأريخ أسراره، و استمراريته في الحاضر.

و اختلف غرض هذا الاحياء من مؤرخ أو مؤلف الى آخر، و المسرحيون كانوا في طليعة من أتجهوا الى التأريخ لبعثه، و استلهامه فالمسرح مصدر أساس للتوجيه، أو الآيدولوجيا، لفئات كبيرة و متنوعة من الجماهير، كما فعل شكسبير و عدد من معاصريه عندما ألفوا مسرحيات تأريخية مهمة، و لقي هذا النهج ازدهاراً كبيراً في منتصف القرن الثامن عشر، و لا سيما في الأعمال الأولى لكوته و شيللر[1]. و هكذا بدأ المسرح التأريخي بالنمو و التطور و التغيير في أغراضه و مهامه و كيفية استخدامه للأحداث و الشخصيات التاريخية، حتى وصل الى القرن العشرين، و هنا بات أكثر استعمالات التأريخ قناعاً للمغزى السياسي، بسبب غياب الحرية في التعبير، و لأسباب درامية، كالابتعاد عن المباشرة، و اعطاء أبعاد ملموسة للشخصيات، لتكون أكثر مرئية و اقناعاً. فالتأريخ كان مادة طيعة في أيدي الكتاب، اذ أنهم أيقنوا أن ((الحاضر مشحون بالماضي، كما أن الحاضر مشحون بتوقعات المستقبل)) .[2] لذا ربطوا بين الماضي و الحاضر، و منحوا الاستمرارية للزمن، و أكّدوا تداخل الزمن و الأحداث بعضها مع بعض.

إذن كيف يكون المسرح التأريخي؟ و هل على كاتب المسرح التأريخي نقل التأريخ من دون تغيير؟.

إختلف النقاد في الجواب عن هذه الأسئلة، فهناك من ذهب الى أنْ ليس للكاتب المسرحي أي مبرر ليغير في أحداث التأريخ، ذلك لأنه يجد أهم أدلته و غاياته في الحقائق

---

(1) ينظر: جورج لوكاش : الرواية التأريخية : 117-118 .

(2) مليكة دحامنية : هيرمونطيقيا النص : 77 .

التأريخية.[1] كما ذهب آخرون الى النقيض، و القول بأن ((التأريخ هو بالنسبة للكاتب المسرحي العظيم ليس أكثر من "مستودع" أسماء))[2] لأن الكاتب المسرحي ليس بمؤرخ، بل هو فنان و مبدع.

وقد ظلت مسألة الصدق التأريخي غير واضحة تماماً، و لم يعد شرطاً أن يتقيد المسرح التأريخي الرصين بالأحداث كما هي، لأنْ ((قد يبدو الحدث التأريخي الأعظم فارغاً كُلياً، و غير واقعي في الدراما، بينما تستطيع أحداث أقل أهمية، مما لم يكن قد وقع اطلاقاً في التأريخ، أن تثير الانطباع عن سقوط عصر أو ميلاد عالم جديد)).[3]

يستطيع المسرحي أن يصنع بيده مالم يستطع التأريخ صنعه من الأحداث، أو الشخصيات، لذا ليس عليه أن ينظر الى المادة التأريخية حقائق مقدسة لا يجوز مسها، بل عليه اعادة خلق تلك الأحداث من جديد بشكل موضوعي. لأن المسرح ليس مجرد عاكس للتأريخ و السياسة، بل صانع لها بما له من قدرة على التأثير الفكري و الوجداني.[4] و مهما يكن فان الكاتب المسرحي لا يدعي أنه يحاكي التأريخ، بل هو يتأثر بهذا التأريخ إما ايجاباً أو سلباً، و يستلهمه. و يقترن هذا الاستلهام ((بمقصدية المؤلف، فحجم التصرف يكون في ضوء تلك القصدية وحسب حاجة موضوع المسرحية لذلك، و لا نستطيع وضع حدود واضحة و صريحة حاسمة لهذه العملية))[5]. و هذا هو الصائب لأننا اذا وضعنا حدوداً و قواعد صارمة، صارت العملية الابداعية باهتة.

---

(1) ينظر: جورج لوكاش: الرواية التأريخية: 152 .

(2) نفسه: 15 .

(3) جورج لوكاش: 162.

(4) ينظر: نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة: 157 .

(5) غنام محمد خضر: مسرح سلطان القاسمي: 19.

فاللجوء الى التأريخ بهذا الشكل يضفي الديمومة و الابداع على المسرحية. لأن سمة الفن الراقي دوماً هي النأي عن المباشرة، من هنا يضمن الكاتب لنفسه البعد عن أدب المناسبات، أي الميل الى نقل أحداث معينة، ليسقط الكاتب المسرحي في كمين الأدب المرحلي، فبانحسار تلك الظروف المرحلية قد يصبح عمله عتيقاً.[1] أي قد يزول تأثيره بزوال السبب.

إن اللجوء الى التأريخ يحتاج الى الذكاء و الدقة، للمزج بين الماضي و الحاضر، فنجاح هذا التضمين يتوقف على هذا التيقظ و الدقة، و على مدى عمق العلاقة الداخلية بين الماضي و القضية المتضمنة، و توافق سيكولوجية الشخصيات.

كما أن الصدام و التناقض الاجتماعي و التأريخي، يوجه الكاتب المسرحي الى القناع التأريخي. و لا ننسى أن من ضمن المشكلات التي تواجه الكاتب المسرحي العربي حين استلهامه التأريخ، مشكلة "اللغة".

إن لغة الحوار في المسرح العربي لا تزال غير موحدة، فهناك من يكتب بالعامية، و من يكتب بالفصيحة، و آخرون يمزجون بين الأثنتين، لكنْ هناك ((تقليد شائع في الأوساط المسرحية يقضي بكتابة المسرحيات التأريخية و الأسطورية بالفصيحة، و كتابة المسرحيات العصرية و الفكاهية بالعامية))[2].

و لعل هذا التقسيم جاء بحسب توجهات متلقي المسرح، الذين يحبذون المسرحيات التأريخية و الأسطورية و هم ليسوا من عامة الناس، بل من النخبة، و الكاتب يكتب لنخبة جميع البلدان العربية و ليس لنخبة بلدٍ عربي واحد، و لذلك يهتم باللغة.

---

(1) ينظر: أحمد العشري: المسرحية السياسية في الوطن العربي: 91.

(2) فائق مصطفى: " المسرح و العربية الفصيحة: مجلة الضاد، الجزء الثالث : عام 1989: 39 .

و لكن هناك مسرحيات أخرى تكتب من أجل المال، و المهم فيها حساب البطاقات المباعة و ليس الجودة الفنية، لذا تُكتب بالعامية.

و على الرغم من أن العامية تمتلك بعض المرونة في التعبير، الا أن لغة المسرحية ينبغي أن ((تحمل طاقات فكرية و فنية تيسر سبل التكامل بين عناصر البناء المسرحي جميعاً))[1]. اذن المشكلة ليست في العامية او الفصحى، بل في تركيز الكاتب المسرحي على كثافة اللغة و دراميتها، عن طريق ملئها بالطاقات الحيوية و الانسانية.

يقول " أحمد العشري": إن الكتاب الذين اعتمدوا على التأريخ انقسموا الى قسمين: فريق صبّ جام غضبه على الشعب و أدانه و اعتبره نتيجة لتكاسله و تأخره، هو المسئول عما يحدث في الأمة العربية من هزائم، و فريق لجأ الى توجيه اللوم الى الأنظمة العربية الحاكمة، و اعتبر أنها المسؤولة عما يحدث للأمة من انتكاسات. [2]

و كاتبتنا من الفريق الثاني، لأنها وجهت اللوم الى الحكام العرب، على ما يحدث من التخلف و الهزائم للأمة. وقد آثرت الاستدعاء المباشر للأساطير و لم تحاول هدمها و بناءها من جديد، بل حاولت العكس، حيث حاولت هدم الواقع المعيش و بناءه على الأسطورة المستدعاة من جديد. و بذلك رجعت بالأحداث الى زمن الماضي، فالمهم هنا ليس الأسطورة و كيفية استخدامها، بل المهم تشكيل الحدث المفكك أو الواقعة المفككة المركبة من جديد في قالب تلك الأسطورة.

---

(1) ابراهيم السعافين: نشأة الرواية و المسرحية في فلسطين: 152.

(2) ينظر: المسرحية السياسية في الوطن العربي: 89.

المبحث الأول

مسرحية (كاهن المعبد)

مسرحية سياسية نقدية، تدور على استبداد الحكام و مكائدهم و استغلالهم.

إنّ أول موقف يوقفنا في المسرحية مدة لتأمل عميق، هو صفحة أسماء الشخصيات. ففي هذه الصفحة رجوع تام الى الماضي، الى عهد المسيحية و الأديرة و الكهان، عهد كانت فيه تمثل بعض الطقوس بسرية، و كان عهد المقدسات، حيث للأسماء قدسيتها و رموزها الخاصة اذ بفك هذه الرموز نستطيع تعرف خُلق الشخصيات. فالأسماء مفاتيح لحل لغز حامل الاسم.

و من الأسماء الواردة في المسرحية مثلاً:

(نور الحق الثالوثي ـــ سرمد بن معاذ ـــ سعد الدين الشمسي)

أي (الكاهن ـــ الحاكم ـــ الوزير)

كل اسم من هذه الأسماء متكون من ثلاثة مقاطع و لكل مقطع أهميته و رمزيته: -

نور/ الحق/ الثالوثي: - لهذا الاسم تفصيلات كثيرة. أولاً: هذا هو اسم الكاهن، و هو شخصية رئيسة في المسرحية، و هو البطل التأريخي الأول و الأخير في المسرحية، يعني أن استلهام التأريخ في المسرحية كان بوساطة هذه الشخصية.

فمنه تبدأ الأحداث و به تنتهي أحداث الثلاثية، على غرار الأحداث الواقعية التي تبقى مفتوحة في نهاية المسرحية.

حاولت الكاتبة أن تكتب هذه المسرحية على وفق النسق الحكائي القديم، النسق الثلاثي ليكون التأريخ قناعاً ناجحاً، و فعلا نجحت في هذه المحاولة. فجعلت كل شيء من أسماء الشخصيات و أنواع الصراع و الأحداث و الصدامات هرمية، أي

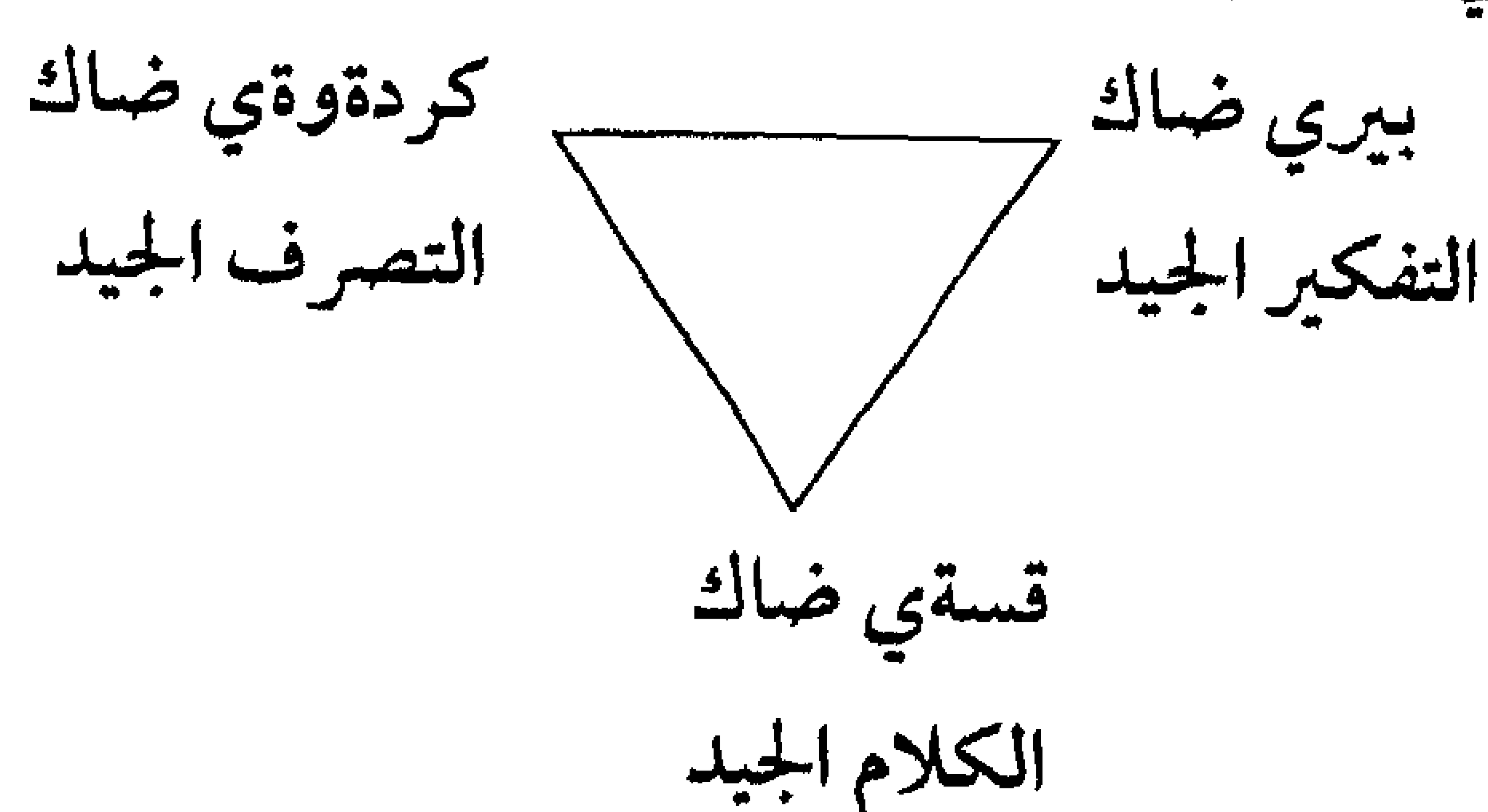
ثلاثية، منها تتكشف الدلالة الدينية و التأريخية و تتكشف أيضاً دلالة الديمومة للزمان و الأحداث في الوقت نفسه.

النور: - فيما مضى كانوا ينظرون الى الكهان و كأنهم خليفة الله على الأرض، و كان الناس يعبدون الآلهة بوساطتهم، و حتى المغفرة كانت تطلب منهم، فهم من يقرر اذا كان الله يغفر لذنوبهم المرتكبة أم لا.

من ثم كان الكهنة خادمو المعبد، يخدمون الاله و يصلون له و يخصصون حياتهم لأجل الدين.

الحق: - الدين الحقيقي يعني الحقانية، في التعامل و النظر الى الجميع بالتساوي. و كان تفكير و تصرف "الكاهن" في هذه المسرحية، حقانياً، لذا سمي بهذا الاسم.

الثالوثي: - عبارة دينية، تستخدم في الأديان المجوسية، و الهندوسية، و الفرعونية، بعد ذلك انتقلت الى الديانة المسيحية. و الثالوث يعنى ثلاثة أشياء لا فصل بينها، و مع بعضهما شيء واحد، لكن كل وحده كيان متكامل، ففي الدين المجوسي (زردشتي) يتمثل هذا الثالوث في تعامل البشر، أي بمثابة شريعتهم :

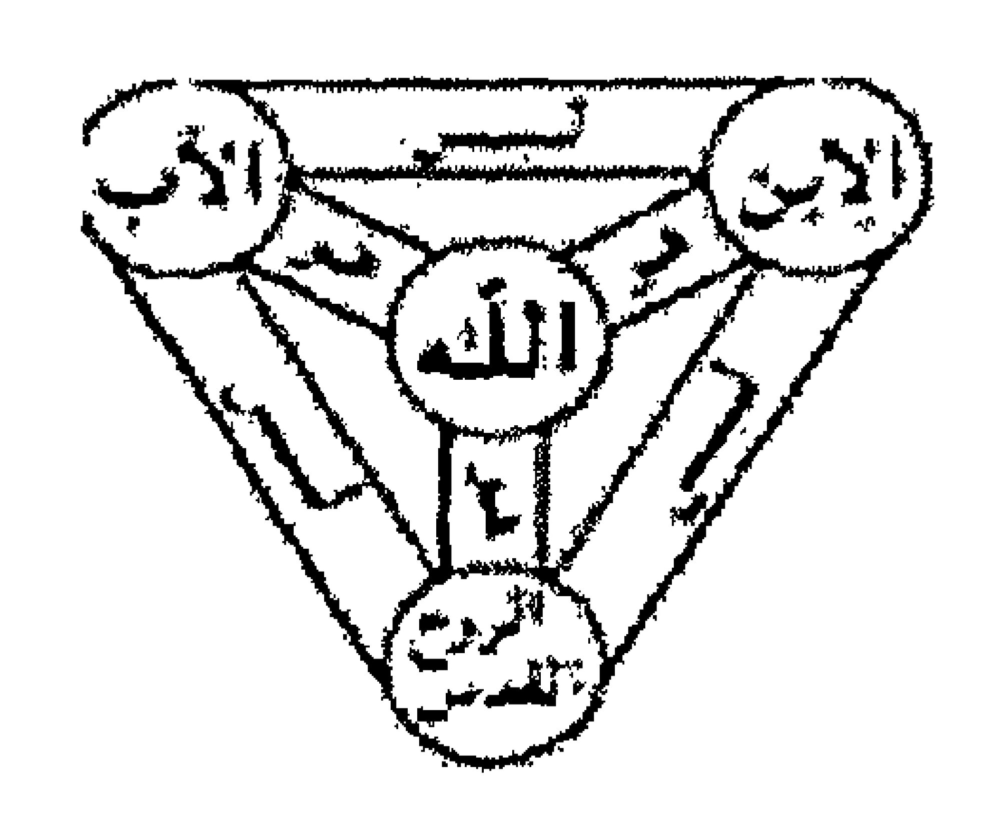


هكذا ينبغي أن يتعامل من يعتنق هذا الدين، و لكن حول المهم هناك آراء مختلفة، فهناك من يذهب الى أنهم كانوا يعبدون (النور)، و هناك رأي آخر يقول أنهم عبدوا الله الواحد الأحد، و أن "زردشت" رسولهم.[1]

---

(1) ينظر: انترنيت: www.ebnmaryam.com\23-october-2010

و في الديانة المسيحية هناك أقانيم -وحدة الكيان- ثلاثة: -



هذه الأقانيم الثلاثة لا يمكن فصل بعضها عن بعض، عند العبادة، كما لا يمكن استيعابها حقائق بشرية. بل هي الطريقة التي عبّر بها الله عن طبيعته التي لا يمكن تسميتها. فكل أقنوم يمثل الله، و مع هذا هناك اله واحد، و ليس ثلاثة.[1] هذا هو رأي كهان المسيحيين في الأقانيم الثلاثة، و لكنهم لا يوضحونها كي لا تفقد الأقانيم قدسيتها، لذا يجعلونها غامضة.

و هناك ربط خفي بين الثالوث و عبادة الشمس، فرأس الشكل الهرمي يقوم بجمع الطاقة الشمسية المبعثرة في الجو، أو القوة المغناطيسية في الأرض، ثم يجمع هذه الطاقة مرة أخرى، كما هو في المركز أي قبل تبعثرها، و تجمع هذه الطاقة داخل الهرم او فضاء شكل المثلث، و قد ثبت وجود حركة مستمرة و مجال كهرومغناطيسي، داخل الشكل الهرمي.[2]

بدأت عبادة الشمس في أيام برج بابل، حيث عبدوا الشمس و القمر و الكواكب حاسبين أنها صديقة للانسان، و لكن الشمس ظلت محوراً رئيساً في المسيحية فجعلوها بادئ الأمر رمزاً للقديسين، بأن وضعوا في رسوماتهم الدائرة الصفراء رمزاً للشمس،

(1) ينظر: انترنيت: www.hurras.org\vb\showthread

(2) ينظر: انترنيت: www.toutankharton.com

خلف رؤوس القديسين، ثم جعلوا يوم الأحد يوم مقدساً، لأن يوم الأحد كان يوم الشمس، ف (sun day) اسم اليوم يثبت ذلك.[1]

فكل هذه التفاصيل في اسمٍ واحد، و هناك ربط آخر بين الثالوث المسيحي و الثالوث الزردشتي، في هذه المسرحية بدليل اتيان الكاتبة أسماء كردية مثل: (آسان- سردار- سريست)، و بذلك ترجع بنا الى زمن عبادة الشمس، و تؤيد رأي من قال بأن الزرادشتية عبدوا الشمس أو النور، و ليس النار. و تؤكد أن للأديان و للحضارات السابقة تشابهاً كبيراً، وربطاً وثيقاً بينهما. و تحاول أن ترجع بنا الى عهد هذه الأديان لتثبت أن ذلك الزمن أفضل من زمن المسرحية. و كأنها تعقد مقارنة بين الحاضر و الماضي، بوساطة تضمين الاثنين في مسرحية واحدة.

و لجميع أسماء الشخصيات المحورية الأخرى ترميز ثلاثي. و قد مال العقل البشري الى تشكيل الأنساق الثلاثية في ابداعاته و في تاملاته و تأويلاته منذ عهد قديم[2]، فالكاتبة عمدت أن تكتب المسرحية على وفق النسق[3] الثلاثي و الذي هو ((بنية ثابتة يتناولها العقل الانساني في ثقافات متغايرة أو أعمال فنية متغايرة و ينسج حولها أطراً سردية أو حوارية تعطي للجوهر الدلالي أبعاداً زمنية عن طريق الحدث القصصي فتجعله أكثر قدرة على الانحلال في الذات)).[4] و هذا هو المطلوب في

---

(1) ينظر: انترنيت: www.ebnmaryam.com\23-october-2010

(2) ينظر: كمال أبو ديب: جدلية الخفاء و التجلي: 108.

(3) النسق: عملية معقدة ثنائية، أي أنها في جذورها تنبع من تمايز ظواهر معينة في جسد النص أو الحكاية، ثم تكرارها عدداً من المرات ثم انحلال هذه الظواهر و اختفائها. (كمال أبو ديب: 109)

(4) كمال أبو ديب: 124.

(5) المسرحية: 1.

المسرحية، اذ أن أهم شيء هو اعطاء الأبعاد للأشياء لجعلها ملموسة و اكثر واقعية، و جعل الحدث أن ينحل في ذاته، كي يكون أكثر دراميةً.

شكلت الكاتبة منذ البداية الأنساق، فالأحداث تمر بثلاث مراحل، ثم تنفك و تنتهي:

الحاكم: (بتذمر) قاضي السوء، كان يوماً أغبر حين قلدناه هذا المنصب.

الوزير: (بهدوء) بل هو أنسب من تقلده يا مولاي. انه ضعيف الارادة، و لا يجرؤ أن يتفوه بحرف يعارض رغباتنا.

الحاكم: نعم، و لكني ألمس في عينيه عدم الرضى.

الوزير: لتتكلم عيناه كيفما شاءتا. ..أما اذا تكلم لسانه، كان لنا معه شأن.

هكذا تبدأ الأحداث مع الحاكم المستبد و وزيره، و شمسه. فهو يبدأ بابعاد جميع أعوانه واحداً تلو الآخر (القاضي، ثم الوزير، ثم المستشار، ثم الكاهن)، لكن الانحلال يحدث عند إبعاده "الكاهن" لكونه شخصية مؤثرة و لأن النسق و صل الى حالة الفك و التغيير، فيثور الجميع بموت الكاهن.

أولاً ابعاد القاضي:

الحاكم: اذا تشابكت الآراء و تشعبت الأهواء فسدت الخطة، أليس كذلك أيها المستشار؟

المستشار: عين العقل يا مولاي

الوزير: و خصوصاً أننا سنكتسب مودة القاضي اذا أخفينا باطن خطتنا. الاهتمام بالمعبد يرضيه تمام الرضى، و حسبه هذا الآن.[1].

---

(1) المسرحية: 5.

خطوة خطوة يبعد جميع الذين يشكلون خطراً في كشف زيف الحاكم، و من ثمّ يكونون خطراً على منصبه و زحزحة مصداقيته عند الشعب:

القاضي: ان اله النور الجليل ساخط علينا، و شمسه تريد ان تكشف حقيقة مستترة:

الحاكم: هذا دليل قوي على فساد الناس أيها القاضي... انه تمرد الأرقاء على الموالي كما علمنا.

الوزير: ليبق في ساحة القضاء، ينفذ الأحكام على رعاع العامة و العبيد كما يحلو له، أما أن يشاركنا مجالسنا فلن يكون له هذا بعد اليوم. [1]

هكذا يُبعد القاضي، لأنه طلب ابداء رأيه، و يكتفى بكاهن ممثلاً للقضاء و الأمور الدينية، و مستغلاً عطفه و صدقه مع الناس و معهم.

ثم يأتي الدور على الوزير:

الوزير: أنا السياسي الوقور الذي لا يؤمن بالأوهام، و لا بزيف الأحلام، و لا بالشعوذة و السحر، و لا بقراءة الكف و ثرثرة العرافة، أراني اليوم في غاية القلق و قمة الحيرة، كالذي يقف على رأس عصا غصة دقيقة، يخشى أن تنكسر لو بقي متشبثاً بها، و يخشى على نفسه الهلاك ان تخلى عن موضعه.

الوزير: (هاتف من السماء قال له): إبتعد أيها الوزير عن مولاك و مستشاره و هما يكيدان لك.. ابتعد لتنجو بنفسك.

الحاكم: ويحك...... أيكيد الحاكم لوزيره؟ أم الوزير لحاكمه؟. ......

المستشار: صدقت يا مولاي. [2]

فعلى هذا النحو يبعد الوزير أيضاً، و يقتل بالسُم. ثم يبعد (المستشار):

---

(1) نفسه: 9، 13.

(2) المسرحية: 21، 23 .

الحاكم: سأتحقق من خيانتك و أنت تعلم ما يحتمه علي الواجب بعد ذلك..
(المستشار يتحسس عنقه و يبتلع ريقه...)

الحاكم: لا يخاف الا من أضمر لنا في نفسه كيداً.

المستشار: هذا أمر لا يطاق.

الحاكم: و لماذا لا يطاق؟

المستشار: قلت هذا للوزير سابقاً ثم قتلته.[1]

و بهذا ينتهي الثلاثة و يأتي وقت التحول، أي ابعاد "الكاهن" لأنه علم بكل ما هو مخفي و أنه تم استغلاله و التحايل عليه.

لكن "الكاهن" لا يضعف أمام الحاكم، بل يواجهه. و يعلن على الملأ غلطه و غلط الحاكم، بعكس الذين سبقوه، فهم قد تمكن الخوف منهم أمام الحاكم فلم يستطيعوا مواجهته أمام الملأ، و لذلك عندما يأتي الدور على الكاهن يطرأ التغيير، و تتدحرج الأحداث الى النهاية. فاذن السلوك الهروبي لا يحل القضية، لقد اختار الكاهن المواجهة بدل الهروب. بمواجهته الحاكم و كشف جميع الحقائق في وجهه. و طلب امتثاله امام القضاء، ليحكم عليه، يغيّر مسار الثلاثية :

الكاهن: كنت ظالماً... نهبت قرابين الآلهة

الحاكم: و لكنك استرجعتها

الكاهن: ثلاثة أرباع المحاصيل كنت تجمعها من الشعب.

الحاكم: و كلتك تنظيم قوانين العامة

الكاهن: أوهمتني انني المنظم الوحيد لأمورهم.

الكاهن: يجب على كلينا أن يحاكم في ساحة القضاء

الحاكم: ماذا؟!.

---

(1) نفسه: 60 .

الكاهن: لقد وجبت محاكمتنافي ساحة القضاء....سيقاضيك الشعب على أفعالك.

الحاكم: الشعب!! أيقاضيني الشعب؟ لا أيها الكاهن، لست على هذه الدرجة من السذاجة لأقف أمام الشعب محتكماً. ...لن يكون هذا أبداً [1]

و بهذا وصل الصراع الى ذروته، اذ تنتهي الثلاثية بموت الكاهن، و استمرار الحاكم في خداع الناس، و خداع نفسه، و بقائه في الحكم، على الرغم من مطالبة الشعب بعزله، كما ان هذا الصراع مستمر حتى الآن و حكام (ليبيا، و يمن، و مصر و سورية) يؤكدون هذه الحقيقة المُرة، اللانهائية. و تتكدس خيبة على خيبة بهذا الصدد بغير أن تستجلب أية نتائج و آثار فعلية[2].

إن حبكة المسرحية متماسكة و محكمة، حيث جرت الأمور و الوقائع على نحو طبيعي بلا افتعال، لكن حادثة "ازاحة الوزير" جاءت على نحو غير مبرر، و غير مقنع:

الحاكم: أحسنت أيها الوزير، أنت موضع ثقتي العظمى يا شمسي.

الوزير: هذه المرة الأولى التي يستأذن لي بها بالدخول عليكم يا مولاي.

الحاكم: أيها الحارسان، ان الوزير يعاني من بعض التعب، فارتأينا أن نرسله الى بيته للراحة، و عليكما أن ترافقاه لخدمته و العناية به، على ألا يغادر منزله. [3]

فالوزير، يصدق هاتفاً سماوياً يزوره بالليل، مع علمه أنهم لا يعبدون اله النور الاّ ظاهرياً، تغطيةً لأفعالهم السياسية المشينة، و أنه يعرف طبع الحاكم أكثر من الحاكم

---

(1) المسرحية: 67، 69.

(2) ينظر: جورج لوكاش: 136.

(3) المسرحية: 14، 20، 27.

نفسه، لكنه يأتي و يتهم الحاكم بسيطرة الوساوس عليه، فهذه الطريقة لم يكن ناجعةً تماماً في أقناع الجمهور، بمسألة ابعاد الوزير.

جاءت شخصية الحاكم نمطية فهو مثل جميع الحكام الديكتاتوريين، لا شيء متميز فيه، و لمّا ينته بعد لكنه سوف ينتهي في يوم من الأيام، و ان لم ينهه الشعب، انتهى بوساوسه و أحقاده و عقده النفسية.

أمّا الكاهن: فهو بطل شعبي، من النوع الذي يعشق عمله و يتفانى في مساعدة الناس جميعاً، و مادام عمله مرتبطاً مباشرة بالحياة الاجتماعية، فان مجموعة من التعقيدات واجهته، و هذا النوع من الشخصية محكوم عليه في الحياة ذاتها أن يصبح بطلاً، و ان يكون الشخصية الرئيسة في المسرحية. [1]

الحاكم: كثيراً ما تضمر الناس الشر لبعضهما مما يغضب الآلهة علينا.

الكاهن: سأصلي من أجلهم، و سأتضرع للآلهة و للسماء كي تغفر ذنوبهم، فاني أشعر و كأن عبئاً كبيراً يكبلني، حتى اني بت حائر النفس في هذا العبء. [2]

هذا هو الكاهن، إنه مشغول بالصلاة طوال الوقت، لكنه ينتهي نهاية مأساوية، و بهذا تؤكد لنا الكاتبة ان على من يدير مصالح المجتمع ألا يكون ايجابياً و مثالياً بحتاً، بل عليه ان يكون متنبهاً لما يجرى خارجه، لأنه بذلك يضمن سلامة المجتمع، قبل سلامته هو. اما الايجابي البحت فلا ينبغي له ان يتولى رعاية المجتمع، بوجود غابة مليئة بالذئاب و الوحوش.

مع أن الصراع الطاغي في المسرحية هو بين قوتين متكافئتين، أي بين الانسان و الانسان، الا ان هناك ملامح لقوى سماوية، لكن هذه القوى غير نشطة و خافية، تأكيداً

(1) ينظر: جورج لوكاش: 139.

(2) المسرحية: 42.

للواقع الذي تصوره الكاتبة، حيث السماء لا تفعل شيئاً مع الحكام السرمديين الذين يقلدون الحكم أباً عن جد:

نقوش الأشقر: ها أنا أضفي لمساتي على تمثال اله النور يا مولاي.

الحاكم: و كم ستستغرق لمساتك من الوقت أيها النحات؟

نقوش الأشقر: لا أعرف يا مولاي، من الصعب تحديد هذا.

الحاكم: لماذا؟

نقوش الأشقر: لقد كابدت الهول لأجعل عيني الاله راضيتين، و لكني أخفقت.[1]

فهناك عينان غير راضيتين ، لكن هاتين العينين لا تستطيعان فعل شيء، فزمن المعجزات قد انتهى.

و الحوار جاء متلائماً مع مستوى الشخصيات، و لغة المسرحية كتب بعربية فصيحة مبسطة، بعيدة عن الزخرفة و التعقيد، كما أن التناصات جاءت بالمضامين و الأفكار، و ليست بلغتها الأصلية.

تنتهي المسرحية و لا تزال معظم البلدان العربية تعاني كثيراً من العلاقات الاجتماعية المتخلفة، و الأوضاع السياسية و الاقتصادية و الثقافية الشاذة، غير الانسانية، و أكثرها ناجمة عن بقاء الطبقات الحاكمة المستبدة على قمة الهرم السياسي و الاجتماعي.[2]

(1) نفسه: 11 .

(2) ينظر: أحمد العشري: 25.

المبحث الثاني

مسرحية (حكاية توت)

هي مسرحية الصراع، الصراع الذي خلّفه "كلكامش" للانسان بحثاً عن الخلود.

في هذه المسرحية نلمس صراعاً عنيفاً يخوضه البطل، صراعاً نفسياً حاداً، صراعاً خارجياً أيضاً في قوة الصراع الداخلي. و في هذه الحالة يبدو البطل كأنه بين عاصفتين، عليه المقاومة، لكنه ينبغي أن يتحلى بارادة قوية، لكن صراعه النفسي يسلبه الارادة، فماذا يفعل؟!، يترك نفسه ليجرفه أحد التيارين، أو يتحلى بالايمان بالانسانية، ف "توت" استطاع بعد وقت طويل أن يرجع ايمانه بالانسان و يواجه في الوقت نفسه كلتا العاصفتين، أو الصراعين و يتغلب عليهما.

اختارت الكاتبة للمسرحية جواً من أجواء الأساطير، و شخصية أسطورية، و أسماء من زمن الفراعنة للشخصيات الأخرى، و كان لهذه الشخصيات و الأسماء الأسطورية و التأريخية دور حاسم في تطوير مسار الحدث، و اذكاء الصراع الدرامي.[1]

كان اختيار زمن الفراعنة للأحداث الجارية فيه اختياراً موفقاً، لأن الكاتبة صورت عشق الانسان للآلهة، و تقبل الآلهة لهذا العشق، و اعطاء هذا العاشق الخلود، و هي بذلك مهدت للمتلقي تقبل هذه المفاجآت، و بنت فرضياته على وفق تطور منطقي للأحداث و الصراعات، و من هنا يقبل المتلقي هذا الشيء غير المحتمل[2]. لكن هناك شيئاً آخر، فجميع ما يحدث ل"توت"هو من أوهامه و صنع خياله، غير أن الكاتبة

---

(1) ينظر: عبد الملك مرتاض: ألف ليلة و ليلة (دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد) : 77.

(2) ينظر: ستورات كريفش: صناعة المسرحية: 123.

توهمنا بأن ما يحدث حقيقة، و ليس وهماً و حتى في الوقت الذي أكدّت أن "إيزيس" لم تعطِ "توت" خلوداً، بينت ذلك بأن "إيزيس" هي التي تحكي و تؤكد ل"توت" وهمه، في حين أنْ لا وجود ل"ايزيس" الاّ في خيال "توت". و هذا أمر غير منطقي،حيث لا يتميز الحقيقي من الخيالي للمتلقي.

فتقنية تضمين و اختلاط الواقع بالخيال لم تكن ناجحة في المسرحية لأن هناك خلطاً واضحاً و افتقاراً للدقة في هذا التضمين. مع تضمين أكثر من موضوع رئيس و اقحامه في المسرحية مثل(الحب، القناع، الصراع السياسي، الوطنية) هذا فضلاً عن الموضوع الرئيس (الخلود و الصراع النفسي)، فالكاتبة لم تستطع نقل الأحداث الى أعماق البطل، و تكثيف الصراع النفسي، لأنها ان فعلت لمّا استطاعت حمل المسرحية ما حملته من موضوعات.

تبدأ المسرحية بنشيد الكورس، كالكورس الذي كان قائماً في المسرحيات الاغريقية، و هذا النشيد يروي حكاية عاشق، يناجي "ايزيس" و يطلب حبها:

الأصوات: إيزيس تنفش شعر الليل
تنثر النجوم في الفضاء
تشق ثوب القمر
تتسلق الغيوم
ترنو بنظرها حيث يقف توت
توت يتلهف للقائها.

توت: إيزيس...الى متى إيزيس. .. الى متى؟[1]

توت، عاشق، يعشق كائناً سماوياً، و (الأصوات) هم من يمثلون هذا الكائن، لأنه لا وجود له الاّ في الأوهام، و الأحلام، لكنْ في مقطع مسرحي يظهر هذا الكائن، و

---

(1) المسرحية: 83.

يعطي توت بركته و حبه، و هذا شيء لا يمكن تبريره، إما أن "توت" كائن يعيش في لاوعيه و خياله، اما يجب علينا أن نعرف أننا في زمن الفراعنة حيث كل شيء ممكن، و ليس من المفترض أن نجد له مبررات :

توت: إيزيس متى تشاهد عيني طلعتك البهية؟ حلم، مجرد حلم، دعني أحلم مادام الحلم يجعلني أحيا لحظات سعيدة.......

إيزيس: كلماتك تذيب الجليد، و تفتت الصخور، و تفرح القلب.

توت: . .... توت يجفل و يفتح عينيه، بينماتبتعد عنه و تقف أمامه مبتسمة، توت يبدو منبهراً، لحظة ثم يلتفت اليها بشك، و كأنه لا يصدق.

إيزيس: تومئ برأسها ايجاباً.

توت: الرحمة (يخر ساجداً). [1]

أمّا إيزيس: فهي الهة مصرية، سُمّيت ملكة السماء، و نجم البحر، و أم الاله و ملكة الحبّ، و هي زوجة " أوزوريس" و أخته في الوقت نفسه. و عندما قتل "ست" "أوزوريس" و قطع جثته و بعثرها في النيل، قامت "ايزيس" بجمع شتات زوجها، و أعادت اليه الحياة بوسائل سحرية. لكن "أوزوريس" اختار مغادرة العالم الأرضي الى العالم السفلي حيث أصبح ملكاً على الأموات.

و توت: اله الحكمة عند المصريين، مهمته تسجيل الموتى، و هو الذي علم "إيزيس" الكلمات التي بوساطتها أعادت زوجها الى الحياة. [2]

في هذه الأسطورة الشيقة عناصر درامية و صراع أزلي بين الخير و الشر و المنافسة على الحكم، و قد أفادت الكاتبة من رمزية "إيزيس" للحب و اختيار " أوزوريس" الرجوع الى العالم السفلي. من هنا توت يعشق "إيزيس" لكنه لا يستطيع الصمود أمام

(1) المسرحية: 84-85.

(2) ينظر: طاهر بادنجكي : قاموس الخرافات و الأساطير: 57، 52، 87.

فكرة الخلود، التي هي فكرة أسطورية و معضلة الأساطير السامية فالوجود، والموت، و المرض و البحث عن الخلود معضلات جسدها " كلكامش" في ملحمته. و منذ وقتها و الانسان في بحث دائم عن الخلود، لكن هذه المسرحية تؤكد أن الانسان لا يستطيع أن يفرح اذا كان خالداً، فالمسرحية تشبه المسرحيات التي دارت على ثيمة (شهرزاد و شهريار) بعد ألف ليلة و ليلة، و كل كاتب تخيلها على نحو مختلف عن الآخر، و الكاتبة هنا سعت الى أن تصور و تتخيل انه اذا تحقق الخلود فعلاً فكيف يكون الحياة و العيش؟.

و حبكة المسرحية، متماسكة، و تبدأ ببداية تشبه بدايات المسرحيات الشعرية القديمة، ثم الوسط المشحون بصراع عنيف، لكن النهاية، جاءت نهاية متفائلة، لا تشبه نهايات المسرحيات الآخرى، لأنها نهاية تؤكد أنْ لا حُبّ يُضاهي حُبّ الوطن.

نلقى شخصية توت شخصية انسان حساس، مؤمن بالقوى الغيبية و الروحية الى أبعد الحدود، و لكنه وقت الجد يكون في خدمة وطنه، مجسداً فكرة قديمة هي: أن الخلود الحقيقي يكون بالأعمال التي يخلفها الانسان من بعده، و ليس الخلود خلود الجسد:

توت: الملك بنفسه يرحب بي؟

الوزير: (همساً) يجهل قدر نفسه.

فرعون: سيدركها يوماً. [1]

فرعون بات يخاف من مكانه لأن توت أصبح خالداً، بالتالي اذا أراد أن يتولى الحكم يستطيع، لأنه لا يموت و يستطيع قتل من يشاء. و لذلك و قبل أن يعرف قيمة نفسه على فرعون أن يستغل هذا الوقت و يكسب وده و يضمه لصالحه:

---

(1) المسرحية: 89.

الكاهن: الحرب على الأبواب كما تعلم، و توت خالد الجسد، اذن سيحارب بيأس لا مثيل له.

الوزير: قلده منصب قائد الجيش يا مولاي.[1]

يُنصب "توت" قائداً للجيش من دون أن تكون عنده كفاءة قيادية، لكونه خالداً فحسب ليهابه العدو، لكن "توت" يخيّب ظنهم فلا يقاتل، فقتاله الحقيقي داخل نفسه:

توت: . .لست رجل الحرب، و ما كنت جندياً يوماً ما، و لا اتقن فن القتال.[2]

و يبدأ صراعه مع الخلود:

توت: . . .لا تدركين ما معنى أن أكون خالد الجسد؟

ساليناس: عدنا للمفاخرة؟ لا تفتأ تردد هذا بين عبارة و أخرى.

توت: (يصرخ) ليست مفاخرة، انها حقيقة تستولي علي و تجعلني معلقاً مابين السماء و الأرض هل تفهمين؟[3]

كذلك الصراخ و المزاج العصبي، يؤكدان حالته النفسية غير المستقرة:

توت: حبس الروح يؤدي الى خنقها و فسادها، انها متعفنة، روحي الآن متعفنة، لم أعد أطيقها، أتفهمين؟[4]

من هنا يرى من حوله أنه شخصية غامضة لا يستطيع أحد ان يفهمها، و هذا يجعله شخصاً منعزلاً، و العزلة تجعل الشخصية لا تدرك ما يدور حولها، فيُصغر العالم في مشكلتها هي، و لذلك اذا لا يخرج "توت" من هذه العزلة يصاب بالمرض. و لكنه ما ان يخرج الى العالم حتى يدرك أن هناك ما هو اكبر منه بكثير، فيأخذ المشكلة بحجمها الحقيقي. و من ثَمَّ يهدأ صراعه النفسي:

---

(1) نفسه: 90، 91.

(2) نفسه: 95.

(3) نفسه: 97.

(4) نفسه: 106.

ايزيس: أنت واهم.

توت: اسحبي هبتك عني.

ايزيس: ستموت اذن، ها انا أذكرك..... سأجاريك في اعتقادك، و أسحب هبتي التي توهمتها عنك، لتسقط الأغلال التي تقيد روحك، فتنطلق للحياة بنفس جديد.. [1]

و هكذا يحطم توت جدران وهمه بالطريقة نفسها التي توهم بها أنه خالد، فيدرك أنه ليس بخالد، و ليس مصحوباً بالعناية الالهية.

و في المسرحية نسمع اكثر من صوت، صوت الانسان و صوت الاله:

الأصوات: إيزيس تفتش شعر الليل

تنثر النجوم في الفضاء[2]

توسلت الكاتبة هنا بلغة مجازية مشحونة بالصور، و العبارات القصيرة، لتتلاءم مع مواقف المسرحية الدرامية، و تكشف عن الموضوع و عن أجواء المسرحية في البداية. لكنْ في اللوحة الثانية يتحول الحوار الى حوار تقليدي خالٍ من الحيوية و التشويق:

فرعون: الحرب وشيكة أيها الوزير، لا محالة.

الوزير: ماذا تنتظر بعد ان رفضنا الصلح يا مولاي.

فرعون: ما كنت لأقبل بشروطهم المهينة.

الوزير: صدقت يا مولاي، ما كنا لنرضى المهانة أبداً.[3]

لقد غدا هذا النوع من الحوار بالياً لا يثير المتلقي، و مكرراً في المسرحيات الأخرى، لكن المسرحية لو اقتصرت على تجسيد الصراع النفسي البشري وحده، و نأت عن أمور الدولة و السياسة لكان ذلك أجدى و أنفع لها.

(1) المسرحية: 124.

(2) نفسه: 83.

(3) نفسه: 86.

الخاتمة

سعى البحث الى دراسة الدراما النسائية، تلك الدراما التي لم تبرز قديماً الى الوجود، لكن بواكيرها أخذت تظهر في النصف الثاني من القرن العشرين، مركزاً على هذه الدراما عند كاتبة أردنية معاصرة هي د. ميسون حنا .

وقد تمخض عن نتائج، لعل أهمها: -

- على الرغم من أن الدراما كانت فن الرجال، قروناً عدة، لم يتمكن الرجال من تغييب المرأة في فنهم، بل كانت حاضرة على نحو مستمر و منذ البداية، و اذا لم تكن حاضرة بجسدها فهي حاضرة بروحها، داخل نصوصهم.
- غابت المرأة عن الكتابة المسرحية، لأنها لم تجد أذناً تصغي الى ما تقول، و اذا كان الوضع كذلك فلمن تتكلم؟!. و قد استمر كبت المرأة حتى تغيرت الأوضاع جميعها في أعقاب الحرب العالمية الأولى. و من هنا صار صوت المرأة يعلو بغياب الرجل في الساحة في جميع الأمور، و بعد حضوره مرةً أخرى، لم تتنازل عما اكتسبته بجهدها و صراعها الطويل مع المجتمع، و حتى مع ذاتها.
- لكنّ أسماء نسائية كثيرة اختفت بسبب التستر عليها تحت أسماء مستعارة، كما كانت هناك كتابات للمرأة في القرن الثامن عشر، أي ما بين 1700-1740، لكنها فقدت، بسبب اهمال النقاد أولاً، و كون المرأة هي كاتبة تلك الأعمال ثانياً.
- منع المرأة من الآداء المسرحي حوالي نصف قرن، جعل بعض النساء أن يتقنعن بقناع الرجال و يمثلن فوق خشبة المسرح، و كأنهن رجال.

- تعد الراهبة (هيروسفيتا)، أول من كتبت المسرحية في القرن العاشر، لكن هذه النزعة لم تستمر عند بنات جنسها، لأسباب اجتماعية، أو لتكاسل المرأة نفسها.
- لا يعرف البحث العلمي الحسم و الثبات و لا سيما في الموضوعات التي تتعلق بالنساء. و منها موضوع المسرح، أين و كيف بدأ المرأة تدخل في هذا الميدان!. فها هو المستشرق "لنداو" يقول ان أول من مثلت في المسرح العربي كانت قد مثلت في مسرحية (أبو الحسن المغفل) ل (مارون النقاش)، أي في منتصف القرن التاسع عشر. و بعد ذلك منعت من التمثيل. لكننا لم نعثر على أية معلومة حول هذه الممثلة، أو ربما كانت أكثر من واحدة.. .

لكن الشائع في معظم المصادر أن: أول امرأة مثلت على المسرح العربي، هي (مريم سماط)، عام 1907، و هي مصرية قبطية. لكن أول كاتبة مسرحية عربية ليست محددة، الاّ أن رائدة المسرح السعودي التي هي (ملحة عبدالله، كتبت أولى مسرحياتها عام 1991)، غير أن (ميسون حنا، كتبت أولى مسرحياتها عام، 1987)، و ربما يكون هناك من سبقتهما بالكتابة، لكننا لم نجد أي مصدر يشير الى هذه الأسبقية.

- استلهمت ميسون حنا حكايات (ألف ليلة و ليلة)، لأن المسرح - كما يرى الكثيرون - هو الحياة الثانية، و الحكايات أتت من أجل الحياة و فعل التحول، فهناك ربط وثيق بين ما هو حياة و ماهو من أجل الحياة.

- كانت أهم ثيمة مشتركة بين حكايات الليالي و المسرحيات، نقد الحُكام و السياسيين، و نقد التقنع باسم الدين .
- توغلت حكايات الليالي في أعماق المجتمع العربي و الاسلامي، منذ أمد بعيد، و التقنع بهذه الحكايات ساعد و سارع في ايصال المسرحيات الى المجتمع، كما ساعد في ترطيب و اغناء الموضوعات التي أرادت المؤلفة الحديث عنها، و التي معظمها كانت نقداً للمجتمع الذكوري، و الحكام العرب، و نقد بعض الظواهر السلبية داخل المجتمع العربي.
- أكدّت الكاتبة في أكثر من مسرحية أن أفعال الانسان تحددها القوى الاقتصادية. ففي مسرحية (الشحاذ حاكماً)، يظهر ذلك بشكل واضح، حيث تتغير تصرفات الشخصيات مع تغيّر أوضاعها المادية، كما تتغير آراؤها و قراراتها.
- في الحديث عن القضايا المتعلقة بالمرأة، لا تنصف الكاتبة المرأة دائماً، لأنها امرأة فحسب، بل تحكم بحسب المنطق. ففي مسرحية (الدوامة) مثلاً، تكشف لنا أن جشع الانسان تجاه المال، هو نفسه عند الرجل و المرأة، و هنا تنقد المرأة نقداً لاذعاً، كما تنقد الرجال أيضاً، لارتكابهم أفعالاً مشينة بسبب هذا الجشع.
- تؤكد الكاتبة قضية العادات و التقاليد في الحكم، أو في النظر الى المرأة في المجتمعات الشرقية، تلك النظرة التي تضع المرأة في اطارٍ للنظر اليها، أو الى

مظهرها فحسب، و ليس الى عقلها. من هنا أتى عنوان مسرحيتها (شباك الحلوة) متطابقاً كلياً مع واقع المرأة، فالشباك هو اطار اللوحة.

- استطاعت الكاتبة أن تؤكد لنا أن الأديب يستطيع خلق تأريخ يكون أكثر صدقاً من التأريخ المدوّن. من هنا لم تنظر الى التأريخ عند اتخاذه قناعاً، نظرة تقديسية، بل حاولت ان تستفيد منه لتبني تأريخاً آخر في مسرحيتها (كاهن المعبد).

- جسدت الكاتبة فكرة مفادها أن الخلود ليس بالبحث عن الأشياء العظيمة، كمحاولة الانسان التشبث بأسطورة من الأساطير، بل الخلود هو أن يبني الانسان باعماله أسطورة لنفسه حيث يخلد فيها اسمه مدى الزمان.

و على نحو عام تتميز مسرحيات كاتبتنا بالنزعة السياسية، و التطلع الى الانسانية و التركيز على التراث، ليس لاحيائه فحسب، بل لاظهار الهارمونية في الاندماج بين الماضي المتمثل في التراث و التأريخ و الأساطير، و الواقع المتمثل في الصراعات العنيفة، لغايات شتى.

المصادر و المراجع

أولاً: المصادر: -

- ميسون حنّا: حكاية التوت: المؤسسة العربيّة للدراسات و النشر: بيروت: 2002 .
- الحلم: المؤسسة العربيّة للدراسات و النشر: بيروت: 2002 .
- الدوامة: المؤسسة العربيّة للدراسات و النشر: بيروت: 2002 .
- شباك الحلوة: دار جاد: عمان: 1988 .
- الشحاذ حاكماً: مطبعة العين: عمان: 1993.
- عازف الناي: مطبعة العين: عمان: 1993 .
- العهد: المؤسسة العربيّة للدراسات و النشر: بيروت: 2002 .
- كاهن المعبد: دار جاد: عمان: 1989.
- مدينة الرهان: مطبعة أنس: الزرقاء: 1998 .
- مقتل شهرزاد: دار الكرمل للنشر و التوزيع: عمان: 1990 .

ثانياً: المراجع : -

أ/ الكتب: -

- إبراهيم السعافين: نشأة الرواية و المسرحية في فلسطين حتى عام 1948: دار الفكر للنشر و التوزيع: عمان- الأردن: 1985 .
- ئةحمةد تاقانة: جةلالةديني روومي و سروودي نةي: مطابع علاء: بغداد: 1979 .
- أحمد العشري: المسرحية السياسية في الوطن العربي: دار المعارف: القاهرة: 1985 .
- أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر(1933-1970)
- - الكتاب الأول (مصادر الأسطورة في المسرح): دار الثقافة: القاهرة: 1975 .

- – الكتاب الثاني (الوظيفة بين الأسطورة و المسرح): دار الثقافة: القاهرة: 1975 .
- أحمد شوقي: مسرحية مجنون ليلى: مطبعة الاستقامة: مصر: 1937 .
- أحمد محمد الشحاذ: الملامح السياسية في حكايات ألف ليلة و ليلة: دار الشؤون الثقافية العامة: ط2: بغداد: 1986 .
- أريك بنتلي: – الحياة في الدرامة: ت: جبرا ابراهيم جبرا: المكتبة العصرية: بيروت: 1968 .
- – نظرية المسرح الحديث: ت: يوسف عبد المسيح ثروت: دار الحرية: بغداد: 1975 .
- ألف ليلة و ليلة: طبعة منقحة و مهذبة و مصححة: دار البحار: بيروت: 2007 .
- أملي نصر الله: نساء رائدات من الشرق: ج1: دار الكتب الحديثة: ط2: بيروت: 2003 .
- إميل بديع يعقوب، و ميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة و الأدب: م1: دار العلم للملايين: بيروت: 1987.
- إنكاستيا ايوبانك: المرأة و التأليف: ت: سهيلة أسعد نيازي: دار الحرية: بغداد: 1983 .
- أوفيد: مسخ الكائنات: ثروت عكاشة: الهيئة المصرية العامة للكتاب: ط4: مصر: 1997 .
- إيان وات: ظهور الرواية الانكليزية: ت: يوئيل يوسف عزيز: دار الحرية: بغداد: 1980 .
- باقر ياسين: شخصية الفرد العراقي ثلاث صفات سلبية خطيرة (التناقض. التسلط. الدموية): دار ثاراس: أربيل: 2010 .
- باولو كويلو: الجبل الخامس: ت: نسيم يازجي: دار رسلان: دمشق: 2009 .
- بدوي أحمد طبانة: أدب المرأة العراقية: دار العالم العربي: القاهرة: 1948 .
- برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي: ت: جميل نصيف: دار الحرية: بغداد: 1973.
- بير آجيه توشار: المسرح و قلق البشر: ت: سامية أحمد أسعد: المطبعة الثقافية: مصر: 1971.

- تمام ابراهيم خليل: موسوعة الأحجار الكريمة: دار صفاء: عمان: 2004 .
- توفيق الحكيم: مسرحية الصفقة: المطبعة النموذجية: القاهرة: 1965 .
- توفيق موسى اللوح: لغة المسرح بين المكتوب و المنطوق: مصر العربية للنشر و التوزيع: مصر: 2008 .
- جبران خليل جبران: الشعر (جمع و تقديم: أنطوان القوال): دار الجيل: بيروت: 2010 .
- جورج برنارد شو: مسرحية المليونيرة: ت: عبد المنعم شميس: المركز العربي للثقافة و العلوم: بيروت: د.ت .
- جورج لوكاش: الرواية التأريخية: ت: صالح جواد الكاظم: دار الطليعة: بيروت: 1978 .
- جون غاسنر و ادوارد كون: قاموس المسرح (مختارات قاموس المسرح العالمي): ت: مؤنس الرزاز و رشاد بيبي: المؤسسة العربية للدراسات و النشر: بيروت: 1983 .
- جيروم ج. ماككن: نقد النص و التفسير الأدبي: ت: نجدت كاظم موسى: مراجعة: خالد ماهر التكريتي: دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد: 1988 .
- حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى الى سيميائية الدال: دار العربية للعلوم: الجزائر: 2007 .
- حنا الفاخوري: تأريخ الأدب العربي: المطبعة البوليسة: بيروت: د.ت .
- خالدة سعيد: الاستعارة الكبرى في شعرية المسرحة: دار الآداب: بيروت: 2008 .
- الخنساء: ديوان الخنساء: دار الأندلس: بيروت: 1996 .
- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية و نماذج من أشهر المسرحيات: المطبعة النموذجية: القاهرة: د.ت .
- ديل اسبندر: زن و أدبيات: ت: منيزة نجم عراقي: نشر جشمة: طهران: 1385 .
- رجاء بن سلامة: بنيان الفحولة (أبحاث في المذكر و المؤنث): دار المعرفة: تونس: د.ت .

- رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق: منشأة المعارف: الاسكندرية: د.ت .
- رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو الى الآن: دار العودة: ط3: بيروت: 1975 .
- روجر م. بسفليد: فن الكاتب المسرحي للمسرح و الاذاعة و التليفزيون و السينما: ت: دريني خشبة: مؤسسة فرانكلين: القاهرة: 1964 .
- زكي نجيب محمود: قصاصات الزجاج: دار الشروق: القاهرة: 1974.
- ستورات كريفش: صناعة المسرحية: ت: عبد الله معتصم الدباغ: دار المأمون: بغداد: 1986 .
- سعد عبد العزيز: الأسطورة و الدراما: مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة: د.ت .
- سمير قطامي: الحركة الأدبية في الأردن 1948-1967: وزارة الثقافة و التراث القومي: عمان: 1989 .
- الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة (دراسة و مختارات): دار المعارف: القاهرة: د.ت .
- طاهر بادنجكي: قاموس الخرافات و الأساطير: جروس برس: لبنان: 1996 .
- طه عبد الفتاح مقلد: الحوار في القصة و المسرحية و الازاعة و التليفزيون: دار الزيني: القاهرة: 1975 .
- عبد الرحمن صدقي: المسرح في العصور الوسطى (الديني و الهزلي): دار الكاتب العربي: مصر: 1969 .
- عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية الاغريقية و الأوروبية العربية (من النقاش الى الحكيم): المؤسسة العربية للدراسات و النشر: بيروت: 1980 .
- عبد الفتاح رواس قلعةجي: سحر المسرح (هوامش على منصة العرض): منشورات وزارة الثقافة: دمشق: 2007
- عبد الله محمد الغذامي: ـــ النقد الثقافي (قراءة في الأنساق النقد الثقافية العربية): دار البيضاء: المغرب: 2000.
- المرأة و اللغة: المركز الثقافي العربي: ط3: بيروت: 2006 .
- عبد الملك مرتاض: ألف ليلة و ليلة دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية (حمال بغداد): دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد: 1989.

- عبد الواسع الحميري: الخطاب و النص: مجد (المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع): بيروت: 2008.
- عبد الوهاب الكيالي: الموسوعة السياسية: مطبعة المتوسط: بيروت: 1974 .
- عز الدين اسماعيل: الأدب و فنونه: دار الفكر العربي: ط7: القاهرة: 1978 .
- عفيف فراج: الحرية في أدب المرأة: مؤسسة الأبحاث العربية: ط3: بيروت: 1985 .
- علي بن تميم: السرد و الظاهرة الدرامية: دار البيضاء: المغرب: 2003 .
- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي: سلسلة عالم المعرفة: كويت: 1980 .
- عواد علي: الحضور المرئي (المسرح من التحريم الى ما بعد الحداثة): دار المدى: دمشق: 2008 .
- غنام محمد خضر: مسرح سلطان القاسمي (دراسة نقدية): منشورات القاسمي: الشارقة: 2010 .
- فائق مصطفى أحمد: أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر: وزارة الثقافة و الاعلام: العراق: 1980 .
- فايز ترحييني: الدراما و مذاهب الأدب: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع: بيروت: 1988 .
- فرانك م. هوايتنج: المدخل الى الفنون المسرحية: ت: كامل يوسف و مجموعة آخرين: دار المعرفة: القاهرة: 1970.
- فيرجينيا وولف: جيوب مثقلة بالحجارة (رواية لم تكتب بعد): ت: فاطمة ناعوت: المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة: 2004 .
- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء و التجلي (دراسات بنيوية في الشعر): دار العلم للملايين: بيروت: 1974 .
- ليندا سيجر: النصوص الدرامية السينمائية و التلفزيونية و المسرحية: ت: أديب خضور: المكتبة الاعلامية: دمشق: 2008 .
- مارجوري بولتن: تشريح المسرحية: ت: دريني خشبة: مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة: 1962.
- مارتن أسلن: تشريح الدراما: ت: يوسف عبد المسيح ثروت: مكتبة النهضة: ط2: بغداد: 1984 .

- مدحت الكاشف: المسرح و الانسان (تقنيات العرض المسرح المعاصر من الملحمية الى أنثروبولوجيا المسرح): الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة: 2008 .
- محسن جاسم الموسوي: مجتمع ألف ليلة و ليلة: مركز النشر الجامعي: تونس: 2000 .
- محمد أديب السلاوي: الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث: دائرة الشؤون الثقافية: بغداد: 1983 .
- محمد عجينة: حفريات في الأدب و الأساطير: سلسلة مقام مقال: تونس: 2006 .
- محمد نصار و قاسم كوفجي: تذوق الفنون الدرامية: عالم الكتب الحديث: ط2: الأردن: 2007 .
- مصطفى صادق الرافعي: تأريخ آداب العرب: دار الكتب العلمية: بيروت: 2000 .
- مليكة دحامنية: هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر: إتحاد الكتاب العرب: دمشق: 2008 .
- منير الحافظ: مظاهر الدراما الشعائرية (التجسيد الجمالي في مظان المقدس و منظومة التقاليد الأناسية): النايا للدراسات و النشر و التوزيع: دمشق: 2009 .
- مي زيادة: باحثة البادية: دار نوفل: ط3: بيروت: 1999 .
- نازك الملائكة: قرارة الموجة: دار الآداب: بيروت: 1957 .
- نديم معلا: وجوه و اتجاهات في المسرح: إتحاد الكتاب العرب: دمشق: 2009 .
- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة: دائرة الثقافة و الاعلام: الشارقة: 2001 .
- هيلين س. أستين، و كارول ليلاند: نساء نافذات نساء بصيرات: ت: رفيف غدار: دار العربية للعلوم: 2010 .
- وجدان الصائغ: شهرزاد و غواية السرد: منشورات الاختلاف: الجزائر: 2008 .
- وليام غاي كار: أحجار على رقعة الشطرنج: ت: سعيد جزائرلي: دار النفائس: طبعة منقحة و محدثة: بيروت: 2004.
- يعقوب. م. لنداو: دراسات في المسرح و السينما عند العرب: ت: أحمد الغازي: الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة: 1972.

- يوسف عبد المسيح ثروت: معالم الدراما في العصر الحديث: المكتبة العصرية: بيروت: د.ت.

ب/ الدوريات: -

- عبد الحميد اسماعيل الأنصاري: الدم المسفوك "وضع المرأة في التشريعات العربية المعاصرة": مجلة الدوحة: عدد: 34، السنة الثالثة، 8-2010.
- فائق مصطفى أحمد: مصرع شهرزاد في المسرح العربي: جريدة الزمان: السنة السابعة: العدد: 1840، 2004:
- عواد علي: استراتيجية التشخيص في النص المسرحي: مجلة الأقلام: العدد الثالث: آذار 1989.
- فائق مصطفى أحمد: المسرح و العربية الفصيحة: مجلة الضاد: الجزء الثالث: بغداد: تموز 1989.
- فيرجينيا وولف: ذن و ئةدةبي ضيرؤك: ت: ئارةزوو محموودي: مجلة رامان: العدد: 103: سنتها العاشرة: أربيل:
- 5-2- 2005.
- فريدة النقاش: على باب العصر: صحيفة الوطن الكويتية: العدد: 5174: 13-يوليو-1989.
- وطفاء حمادي: المرأة في المسرح الفلسطيني بين السلطة الذكورية و سلطة الاحتلال: مجلة العربي: العدد: 639 : كويت: فبراير 2012

ج/ الرسائل الجامعية: -

- سلوى جرجيس سلمان: أثر ألف ليلة و ليلة في المسرحية العراقية المعاصرة (1968-1990): رسالة ماجستير: اشراف: فائق مصطفى أحمد: موصل: 1996 .
- نرجس خلف أسعد داود التكريتي: شخصية السندباد في شعر السياب و البياتي (دراسة في التوظيف الفني): رسالة ماجستير: اشراف: فائق مصطفى أحمد: موصل: 2001 .

٤/ الأنترنيت: -

- ت: و تقديم: سناء صليحة: نصوص من المسرح النسائي: من الأنترنيت: www. Kotobarabia.com

www.elbasl.org?=287desember 2010.

www.alkhaleej.ae/portal/85dlbbcb-dd85-451b-q997 22-11-201

www.suhuf.net.sa/2001jaz/apr/13/wn5.htm/4-10-2010.

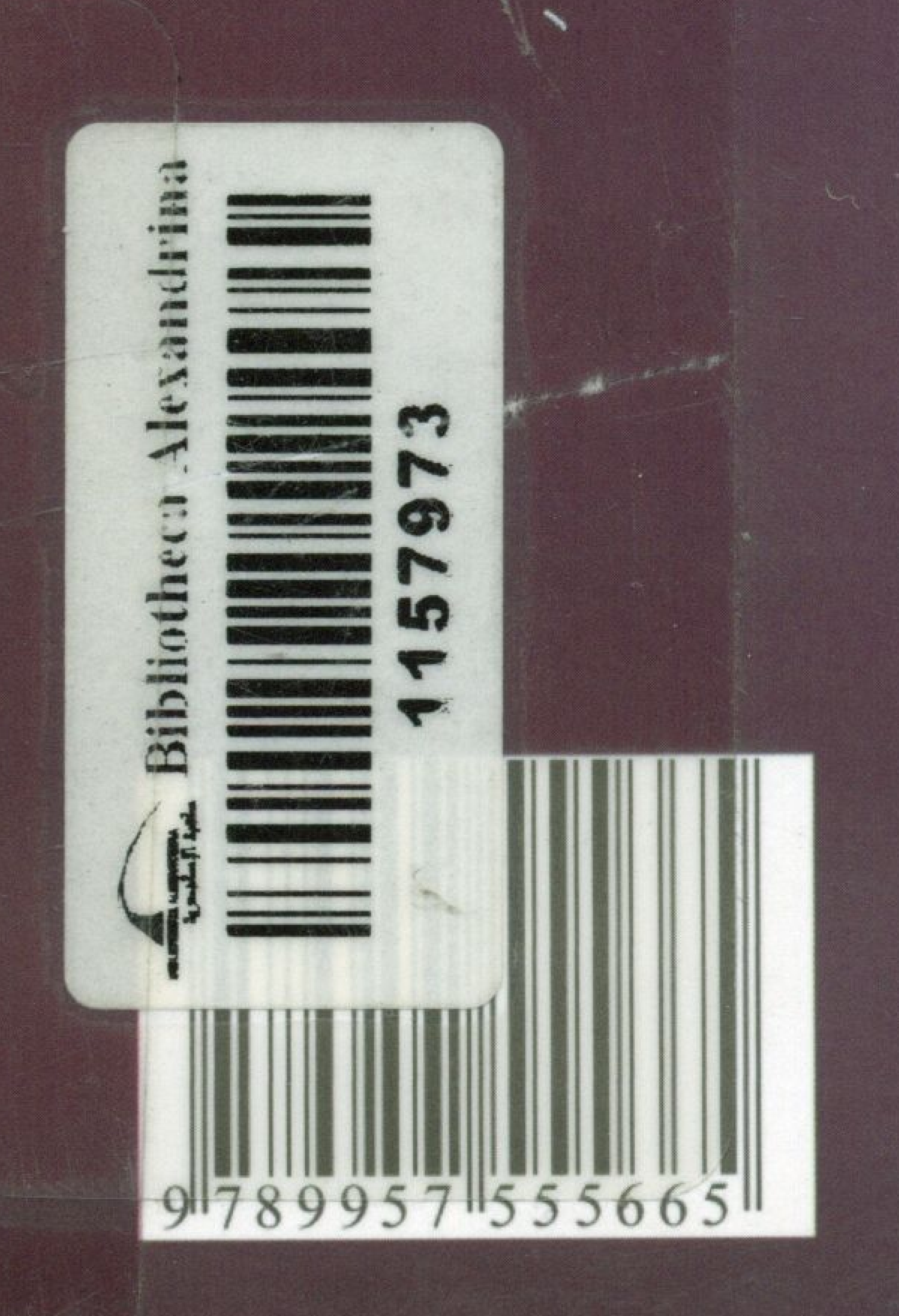
www.almhml.com/c/-63974/22-11-2010.

www.zorona.3arabiyate.net/23-9-2010.

www.ebnmaryam.com/23-10-2010.

www.hurras.org/vb/showthread.

www.totankhart.com.



Bibliotheca Alexandrina
1157973
9 789957 555665



دار غيداء للنشر والتوزيع
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
خلوي: 962 7 95667143+
E-mail: darghidaa@gmail.com